MAGDALENE SIEGLOCH
EURITMIE. O INTRODUCERE

ANTROPOSOFIE PRACTICĂ 37

Antroposofie practică – Dialoguri, Inițiative, Proiecte:
Cărți de buzunar, care nu înțeleg lumea doar ca existență, ci doresc şi să o dezvolte mai departe.

Despre carte:
Această introducere în euritmie, artă mişcării întemeiată de Rudolf Steiner, permite cititorului o înțelegere mai profundă a principiilor ei. Ea este scrisă înainte de toate pentru oameni care fac ei înşişi euritmie, pentru părinți care doresc să înțeleagă mai bine această artă a mişcării din cadrul şcolilor Waldorf şi pentru studenții de la Euritmie.

Despre autoare:
Magdalene Siegloch s-a născut în 1917 la Stuttgart. Urmează Şcoala Liberă Waldorf. După bacalaureat, urmează grădinăritul, horticultura, apoi studiul Euritmiei cu Else Klink şi Otto Wiemer. Din 1945, activează la Eurythmeum-ul din Stuttgart, sub îndrumarea artistică a Elsei Klink. Participă în ansamblul scenic şi la activitatea de predare pentru perfecționare. Din 1947, ține cursuri de introducere în Euritmie în Germania şi Elveția; din 1968, şi în America de Sud.

MAGDALENE SIEGLOCH

Euritmie

O introducere

TRIADE

Traducere după:

Magdalene Siegloch
EURITHMIE. EINE EINFÜHRUNG
Editura Freies geistesleben, Stuttgart 1997

Traducător:
Roxana Popa

Lector:
Ligia Sălăjanu

© 2001 Editura TRIADE, Cluj-Napoca
ISBN 973-8313-06-6

Cuprins

Cuvânt înainte 7

I. Formă a mişcării şi evoluție a conştienței 9

Dezvoltarea conştienței de-a lungul epocilor de cultură, de la epoca străveche indiană până în prezent / Raportul său față de mişcarea umană / Naşterea formelor metrice ale poeziei, valabile şi astăzi, din arta cultică a dansului Antichității greceşti

II. Teoria metamorfozei a lui Goethe şi dezvoltarea ei în continuare de către Rudolf Steiner 33

Ideea lui Goethe despre planta originară şi despre metamorfoza plantei ca punct de legătură cu dezvoltarea ştiinței spirituale antroposofice / Extinderea ideilor lui Goethe asupra tuturor fiinţelor, mai ales asupra omului / Omul ca întreg universal: metamorfoze în dezvoltarea copilului, în viața sufletească a omului, în conştiența omului, în creația artistică / Euritmia ca metamorfoză a proceselor de vorbire şi cântat / Naşterea euritmiei

III. Relația dintre mobilitatea sufletească şi mobilitatea corporală . 47

Poziția verticală şi păşitul în Euritmie / Mişcări euritmice ale braţelor şi mâinilor între polaritățile dintre punctul central şi circumferință, între interiorul uman şi lumea exterioară / Forme spirale / De la vivifierea interiorului uman la îndreptarea spre un mediu superior / Forme geometrice ca principii de modelare euritmică / Exerciții cu bagheta / Un exercițiu euritmic în legătură cu cele şase poziții corporale la Agrippa von Nettesheim

IV. Sunetele vorbirii devin vizibile în gesturile euritmice 76

Limbajul ca informație – Limbajul ca artă poetică / Originea sunetului în întregul ființei umane / Elementul vocalic şi elementul consonantic / Gesturile euritmice ale vocalelor I A O / Gesturile euritmice ale consoanelor: sunet exploziv – B, sunet siflant –

S, sunet vălurit – L / Variaţii ale gesturilor-sunet prin diferite dispoziţii sufleteşti

V. Ritmurile vorbite devin mişcare euritmică 104

Trăirea proceselor ritmice / Producerea proceselor ritmice / Ritmul natural al respiraţiei omului care tace şi relaţia sa cu ritmurile planetei Pământ / Ritmul respiraţiei omului care vorbeşte / Ritmuri poetice / Exemple pentru modelarea euritmică a iambului, troheului şi dactilului

VI. Elementele frazei şi sensul operei poetice devin mişcare euritmică 123

Gesturi-cuvânt, desfăşurarea frazei, sensul mai profund al unei poezii / "Forme euritmice apolinice şi dionisiace"

VII. Elementele muzicale devin mişcări euritmice 135

Elementul audibil şi elementul inaudibil din muzică / Principii euritmice pentru gesturile sunetelor muzicale, ale intervalelor, pauzelor, modelarea motivelor muzicale, a tactului, a ritmului şi a elementului melodic.

VIII. Metamorfoze ale euritmiei: artă scenică, pedagogie, terapie . 146

Euritmia ca artă scenică / Euritmia pedagogică / Euritmia ca terapie: euritmia curativă

Note 150

Bibliografie 153

Cuvânt înainte

Cu o repeziciune care îți ia respirația se răspândesc pe Pământ mașinile și computerele. Influența lor mecanizatoare asupra plăsmuirii vieții noastre crește mai rapid decât capacitatea noastră de reacție.

În mijlocul a tot ceea ce noi considerăm, în lumea modernă a muncii și în marile orașe, drept atacuri și ofensive pentru ochi, ureche, nas, limbă și mișcare a corpului, a apărut, ca un copil din cer, o făptură, cu o inimă proaspătă, a muzelor, care dorește să ne ajute să dominăm această situație: euritmia.

Arta euritmică se adresează – ca orice artă, în felul ei propriu – interiorității omului, dorește să o trezească, să o înnobileze și să o impulsioneze spre activitate, pentru ca ea să devină capabilă să reziste valului de constrângeri exterioare. Euritmia stă deosebit de aproape de om, deoarece instrumentul ei artistic este însăși forma umană în mișcare.

Rudolf Steiner a pregătit euritmiei solul prin întemeierea științei spirituale antroposofice: antroposofia deschide o cale, aceea de a învăța să cunoști și să înțelegi ființa umană nu numai drept corporalitate vizibilă, ci și drept entitate invizibilă, sufletesc-spirituală. În acord cu aceste cunoștințe, el a dezvoltat formele de mișcare ale euritmiei, în așa fel încât forța de exprimare a spiritului și mobilitatea sufletului, care se pot întâlni și astăzi în poezie și muzică, să poată pătrunde și în mișcarea modelată artistic a corpului, drept vorbire vizibilă și cânt vizibil.

Întâlniri cu euritmia pot avea loc în nenumărate feluri: spectatorii unei reprezentații de euritmie o văd și o trăiesc pe scena teatrului, cei care o îndrăgesc frecventează cursuri de euritmie: le face plăcere să-și ridice mișcarea corpului la un nivel artistic. Oameni de toate profesiile caută astfel de cursuri, deoarece vor să armonizeze unilateralitățile mișcărilor care iau naștere la locul de muncă. Pacienților li se prescrie de către medic, ca tratament, euritmia cu efecte terapeutice, euritmia curativă. Elevii școlilor Waldorf învață euritmie în toate clasele și vestea despre aceasta pătrunde în casa părintească.

Când cei care privesc sau exersează activ se simt atinși, însuflețiți sau chiar provocați de întâlnirea lor cu arta euritmică, în sufletul lor se ridică

întrebări referitoare la euritmie; atunci ei vor să-şi ordoneze feluritele impresii, vor să ştie mai multe despre euritmie, să se apropie de ea.

Adesea, aceste întrebări sunt, totodată, întrebări ale conştienței umane.

Cartea de față vrea să abordeze asemenea întrebări. Ea se adresează cititorilor care au întâlnit deja euritmia, care au văzut-o şi au trăit-o ei înşişi în mod direct. Deoarece descrierile, fotografiile sau filmele nu pot reda întocmai esențialul întâlnirii, şi anume momentele pline de tensiune în care o forță sufletească – un sentiment, un gând, un impuls de voință – cuprinde corpul uman şi revelează mişcarea sufletului care vorbeşte, euritmia. Cartea vrea să indice cititorului nişte căi prin care tărâmul bogat al acestei arte a mişcării i se va deschide mai departe. Prin aceasta, el poate învăța să perceapă şi să trăiască din ce în ce mai conştient gesturile şi formele euritmice, în diferențierea şi nuanțarea lor.

I.
Formă a mişcării şi evoluţie a conştienţei

Pe parcursul evoluției, modul în care se mişcă omul a cunoscut diferite transformări. Aceste transformări se află într-o strânsă legătură cu modificările conştienţei, care au avut loc în mileniile de evoluție de la culturile timpurii ale desenelor rupestre până la omul civilizației supertehnicizate a secolului 20. O privire retrospectivă în trecut ar trebui să ne clarifice situația în care se află forma mişcării omului în prezent.

După transformările geologice hotărâtoare prin care Pământul a ajuns la conformația lui de astăzi – transformări descrise în Biblie ca potop, în geologie, ca sfârşitul erei glaciare, şi de Rudolf Steiner, ca scufundarea continentului Atlantida -, a început o nouă eră a existenței umane: era epocilor de cultură postatlanteene.

Desfăşurarea evenimentelor evoluției este descrisă de Rudolf Steiner astfel:

"A fost misiunea omenirii postatlanteene să dezvolte în sine aceste capacități sufleteşti care au putut fi dobândite prin forțele trezite ale gândirii şi simțirii, care nu sunt în mod direct stimulate de lumea spirituală, ci iau naştere prin faptul că omul contemplă lumea simțurilor, se familiarizează cu ea şi o prelucrează."[1]

În întunericul timpurilor preistorice a înflorit prima epocă de cultură postatlanteană, în ținutul Indiei de astăzi. Oamenii de acolo duceau o existență asemănătoare celei paradisiace, în deplină armonie cu forțele creatoare din natură. Într-o stare de conştiență plină de dăruire, ca într-o stare de vis, față de acțiunea ființelor suprasensibile – a zeilor ploii, mărilor şi râurilor, care pun apa în mişcare, a zânelor, silfidelor şi nimfelor copacilor, care impulsionează şi însoțesc creşterea plantelor, a ființelor înalt ierarhice, care conduc Soarele, Luna şi stelele pe traiectorii stabilite -, aceşti oameni se simțeau uniți cu întreaga desfăşurare ritmică a evenimentelor de pe Pământ şi din Cer. Aşa au ajuns apoi la mişcările lor ca de dans: însuflețite în mod nemijlocit de ființele din lumea spirituală,

dirijate ca din afară, ca o reproducere apropiată a unui eveniment ritmic îndepărtat mişcându-se în jurul lor.

Dar, în acelaşi timp, ei percepeau cu greu obiectele vizibile din mediul lor, le simţeau ca pe nişte plăsmuiri ireale.

Şi, pentru că natura oferea acestor oameni tot ceea ce aveau nevoie ca să trăiască, nici nu le trecea prin minte să prelucreze pământul sau să modifice cele aflate în natură.

Faptul că lumea este plină de tot felul de obstacole, aceasta a fost o nouă experienţă a oamenilor în următoarea epocă de cultură, care s-a dezvoltat în ţinuturile mai aride ale Persiei. Abandonarea lor într-o stare de vis, naturală, în faţa fiinţelor suprasensibile, a pierdut din intensitate în momentul în care acest popor străvechi persan a fost adus, prin conducătorii săi, la conştienţa faptului că nu numai zeii conduc existenţa oamenilor, ci că sunt active şi puteri potrivnice, de care trebuie să te păzeşti şi cu care trebuie să lupţi. Astfel arătau mişcările cultice de dans şi gesturile corespunzătoare: întoarcere cu privirile înălţate, rugătoare, de adorare, spre zeii luminii şi ai Soarelui – şi gesturi de apărare războinică şi de antipatie faţă de forţele adâncului întunecat.

Deoarece vechiul popor persan vieţuia fiinţa întunericului împreună cu materia Pământului, el simţea că cel mai nobil serviciu adus zeilor buni este înnobliarea şi cultivarea pustiului, a naturii sălbatice de pe Pământ, prin agricultură şi creşterea animalelor, prin străduania de a creşte din plantele sălbatice plante de cultură, din animalele sălbatice animale de casă. Prin aceasta, mişcările oamenilor au ajuns să aibă o cu totul altă înfăţişare: Omul trebuia să-şi folosească intens forţa corpului, trebuia să dobândească îndemânare şi să-şi exerseze tenacitatea, el trebuia să depăşească obstacolele cu forţa voinţei sale! Pentru aceasta, el îşi îndrepta atenţia asupra propriei sale acţiuni şi asupra efectului acesteia în lumea vizibilă. El trăia faptul că membrele sunt instrumente ale forţei de voinţă, că această forţă poate fi mărită cu ajutorul anumitor instrumente, ca sapa, plugul şi toporul. Munca în agricultură, cu mişcările ei divers plăsmuite, era trăită ca o activitate cultică. Mişcările necesare fuseseră pregătite de conducătorii poporului în aşa fel încât ele să fie conforme cu realitatea şi, în acelaşi timp, bine fundamentate în raport cu trupul, astfel că ele puteau fi practicate în mod asemănător de ţăranii de pe întreg Pământul, având astfel valabilitate unică, până ce primul plug mecanic a executat activitatea în locul lor.

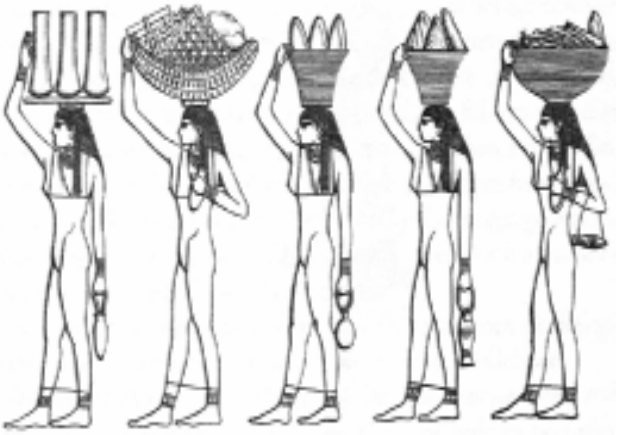
Celui ce contemplă puternicele mărturii ale celei de-a treia epoci de cultură postatlanteene, care a început cu 5.000 de ani în urmă, în Egipt şi Mesopotamia, şi a introdus acolo timpul istoric, i se revelează cum oamenilor li s-a întipărit, atât în conştiență, cât şi în felul de a conduce

Tablou al zeiței Hatşepsut şezând

mişcarea, o simțire adâncă pentru spațialitate, pentru cele trei dimensiuni spațiale. La vederea piramidelor şi templelor de pe Nil, a piramidelor în trepte (zigurate) dintre Eufrat şi Tigru, simțim şi astăzi: materia este ordonată, formată şi înălțată pe baza legilor geometrice. Şi acolo unde în operele plastice în rondobosso, în basso-reliefuri şi în pictură apare forma umană, ea este reprezentată mereu geometric, fixată pe direcția jos-sus, față-spate, dreapta-stânga: zei şi faraoni înțepeniți într-o linişte statică, având privirea ațintită drept înainte, în depărtare, dansatori de cult cu gesturi circulare, adeseori severe, uneori primind şi întipărind direcția

din infinit, meşteşugari sau vâslaşi îndreptând gestul în jos, spre pământ, structurând şi ordonând materia.

Deoarece perceperea fiinţelor suprasensibile a început să se diminueze, era necesar să se manifeste în mod vizibil, în lumea materiei, imaginile zeilor şi ale proceselor suprasensibile. Iniţiaţii din lăcaşurile templelor dobândiseră o cunoaştere despre fiinţele divine, despre calea



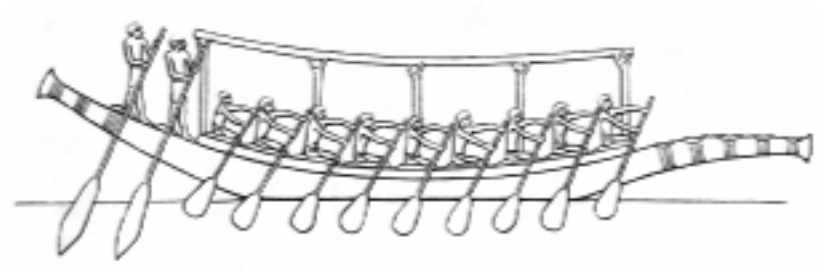
Ţărănci venind de la piaţă

sufletului după moarte şi despre legile geometriei, drept cunoaştere a misteriilor. Din această cunoaştere, ei dădeau poporului indicaţiile cele mai adecvate, nu numai pentru ridicarea edificiilor hieratice sau pentru îndeplinirea ritualurilor cultice cotidiene, pentru dansurile şi gesturile cultice diferenţiate, ci şi pentru munca zilnică, până în cele mai mici amănunte. Astfel, elementul spaţial-geometric din construcţiile realizate acţiona zilnic asupra locuitorilor acelui ţinut, prin percepţie senzorială. Prin muncă, acest element spaţial-geometric se transforma şi în experienţă de mişcare până în membre: alături de capacităţile de lucrare a pământului şi de creştere a animalelor, formate în epoca trecută, a fost câştigată acum o nouă deprindere, aceea a măsurării pământului.

Marile fluvii, Nilul, Eufratul şi Tigrul, inundau în fiecare primăvară ţinuturi întinse cu mâl roditor pe care îl aduceau din munţi. Iar după fiecare inundaţie, pământul trebuia parcelat din nou, trebuiau nivelate din

nou plasamentele de irigație, pentru a se asigura creşterea plantelor pe timpul torid, secetos, al verii, până la recolta din toamnă.

Un exercițiu de a lucra plăsmuitor cu dimensiunile spațiului era, de asemenea, şi netezirea țiglelor de lut care erau realizate pentru uriaşilor pereți ai templelor din Assuan sau pentru zidurile oraşului din Uruk, prelucrarea riguroasă, până la milimetru, executată de pietrari, a blocurilor de granit şi calcar, necesare construcțiilor egiptene. Aceste tehnici ale artei construcției erau atât de conforme cu mişcarea umană,



Vâslaşi

chiar de la prima lor apariție, şi erau atât de corespunzător îndreptate spre obiect, încât au putut fi folosite aproape nemodificate vreme îndelungată, până s-a descoperit, în secolul nostru, betonul armat.

Un nou sentiment al sinei, o nouă conştiență de sine şi o nouă abordare a elementului de voință al propriului corp s-au dezvoltat în sufletul grecilor din Antichitate prin gimnastică. Ea este mişcare doar de dragul mişcării!

Gimnastul îşi vieţuia ca pe un dar al zeilor trupul său frumos plăsmuit, atunci când putea să-l mişte, la întrecerile olimpice, în onoarea zeilor, cu toată forța şi cu uşurință. Propria încordare, implicarea intensă a fiecărui luptător în întreceri, cinstirea învingătorului prin evidențierea numelui său – toate acestea desfăşurate vara, în localitatea Olimpia, în săptămâna festiv-cultică ce era sărbătorită din patru în patru ani – apăreau grecilor atât de importante, încât ei au început cronologia, măsurarea timpului, cu Olimpiada "în care Koroibos a fost învingător". După

sistemul actual de măsurare a timpului, ea a avut loc anul 776 înainte de Christos.

Din simțirea propriei mişcări, care îi era mijlocită tânărului grec prin educația sportivă în alergare, săritură, aruncarea cu discul şi cu sulița, lupte, s-au dezvoltat şi forțele de creație ale sculptorilor. Corespundea idealului grecilor să considere corpul uman ca fiind un înveliş arhetipal

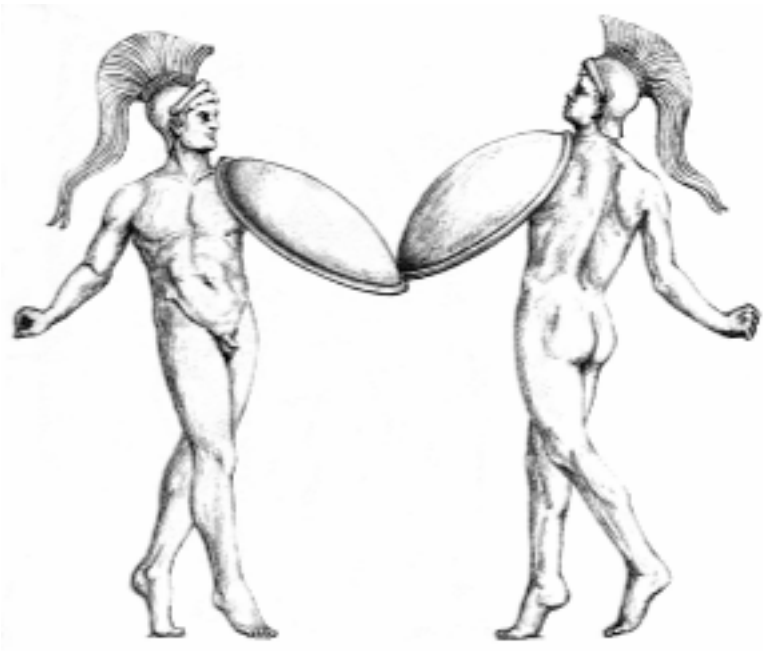
Discobol, după Myron

al celei mai înalte desăvârşiri. Astfel, artiştii plastici ai epocii clasice nu puneau în expresie sau în gest nici un sentiment subiectiv sau de moment, şi totuşi, operele clasice acționează mereu viu şi însuflețitor.

Una dintre cele mai arzătoare dorințe ale sculptorului era aceea de a forma statuile oamenilor şi chiar ale zeilor în aşa fel încât să fie reținut un moment al mişcării, iar privitorul să aibă sentimentul: În acest mo-

ment, statuia ar putea să se mişte mai departe, piciorul uşor ridicat ar putea face un pas şi... iată, dansatorii de pe relief sunt chiar în horă.

Prin realizarea poziției de echilibru, care în statuia egipteană nu era încă prezentă şi care abia în cea greacă a putut fi atinsă prin desprinderea piciorului de pământ, sunt prezente în mod latent toate posibilitățile de mişcare dintre sus şi jos, dreapta şi stânga, față şi spate. Ele au putut fi incluse ca forme pure în opera plastică statică prin factorii imponderabili ai proporțiilor.



Dansul Korybanților

Grecul epocii clasice numeşte prin cuvântul "euritmie" mişcarea ritmică de dans şi de horă, dar şi mişcarea ce apare ca prin farmec în opera plastică. Armonizarea proporțiilor, echilibrul acestora, el o numea "simetrie". (Acest cuvânt nu avea pe atunci semnificația identității prin oglindire). Iar prin simetrie, prin armonizarea proporțiilor, artistul plastic era în stare să facă să apară în sculptura plastică statică "euritmia". Această

capacitate de a reține pentru un moment o mișcare ritmică curgătoare şi de a o face să apară în mod concret în plastica statică, a fost cucerită în acea vreme în care începe să devină activă şi gândirea de sine stătătoare, prin care filosofii încep să înțeleagă cu ajutorul gândirii manifestările naturii.

Menadă dansând

Sculptorul Polykleitos din Argos (aprox. 440 î.Ch.) crease statuia "Doryphoros", Purtătorul de suliță, care era renumită. Ea i-a apărut lui însuşi atât de desăvârşită, încât a vrut să dea de urma legilor pe care artistul le urmează la modelarea unei statui cu siguranța semi-visătoare a simțirii sale. El şi-a expus gândurile în scrierea sa, intitulată "Kanon". Statuia originală de bronz şi Kanonul nu s-au păstrat, totuşi, influența lor asupra culturii greceşti a fost extraordinară. Polyklet este pomenit, citat şi lăudat în următoarele cinci secole de mulți scriitori: Lukianos (aprox.

150 d.Ch.), filosoful, vedea în statuie prototipul dansatorului, deoarece echilibrul dintre senzația de apăsare şi cea de uşurime dădea impresia lipsei de greutate; Philon, fizicianul (secolul al 2-lea d.Ch.), descria "buna structurare" a materiei cu ajutorul conceptelor lui Polyklet; Galenus, doctorul, vorbea despre armonia corpului uman:[2]

"Frumusețea nu este alcătuită din simetria dreptelor, ci din cea a

Statuie din bronz a lui Poseidon

părților una față de cealaltă, a degetului față de deget ... a cotului față de braț şi a tuturor părților față de toate părțile, aşa cum stă scris în Kanonul lui Polyklet".

Şi Vitruvius, arhitectul roman (aprox. 20 î.Ch.), spune în cartea sa "Despre arhitectură":

"Aşa cum, în corpul uman, conform dimensiunilor cotului, piciorului, palmei, degetului şi ale celorlalte părți, rezultă un raport simetric al euritmiei, aşa este şi în realizarea operelor arhitectonice."[3]

Aceasta arată nu numai renumele de care se bucura Polyklet ci, înainte de toate, câtă atenție se acorda recunoașterii personalităților care se străduiau să cunoască ființa umană și "euritmia" inerentă acesteia, și ce influență exercita arta asupra întregii culturi.

În epoca timpurie a Antichității grecești, în taina templelor a fost cultivată o mare diversitate de dansuri ritmice. Ele se aflau, în diferențierea lor, în strânsă legătură cu lumea zeilor, atât de variat organizată. Fiecărui sanctuar îi aparțineau anumite ritmuri și mișcări de dans, care corespundeau fundalului spiritual, acțiunii zeului. Astfel, bărbații, care se simțeau uniți cu zeul războiului, Ares, își practicau dansurile lor ritmice într-o dispoziție plină de înflăcărare și curaj, dar și stimulați de plăcerea agresivă a atacului, fiind dispuși sub formă de falangă, în timp ce fetele, atașate sferei zeiței farmecului, Afrodita, cea născută din spuma mării, simțeau "pasul plutitor", grația și dragostea fiecărui gest individual, ritmându-și mișcările lor în cerc.

O dată cu trezirea conștienței personalității, care înainta împreună cu trezirea primelor impulsuri de formare independentă a gândirii și de percepere a mișcării propriului corp, formele ritmice de dans au fost eliberate din taina lăcașurilor de inițiere. La început au fost oferite poporului la ocazii festive, apoi au fost introduse treptat în viața publică. De aici s-a dezvoltau bogăția de forme a dansurilor populare, care erau transmise prin tradiție cu o grijă plină de dragoste și care s-au răspândit în ținuturile care veneau în contact cu cultura elenă. În unele regiuni, ele s-au păstrat până în secolul nostru.

Așa cum gimnastica, pentatlonul, întrecerile olimpice i-au îndemnat pe sculptori să plăsmuiască un singur moment al mișcării în sculptarea statuii, tot așa i-au înflăcărat pe poeți ritmurile caracteristice dansului, provenite din sfera cultică, inspirându-i să introducă elementul ritmic în limbă și să-l modeleze drept operă poetică. A fost de o mare importanță pentru întreaga cultură occidentală faptul că ritmurile clar ordonate ale dansurilor cultice au fost transformate în ritmuri ale limbii. Pe atunci, poeții au reușit să aducă în formele poetice străvechi motive originare ale vieții sufletești umane.

Acestea erau atât de pline de forță, încât au îmbogățit întreaga artă poetică europeană și, prin aceasta, și numeroasele limbi europene în cursul următoarelor două milenii și jumătate, în ceea ce privește nenumăra-

tele posibilități de exprimare. Multe dintre aceste forme sunt până astăzi vii și active.

În noua artă a mișcării, euritmia, pe care a inițiat-o Rudolf Steiner în anul 1912, ritmurile poetice din zona perceptiv-auditivă a poeziei erau din nou transformate în mișcare vizibilă. Când Rudolf Steiner dădea primele îndrumări și lămuriri asupra mișcărilor euritmice, el privea uneori înapoi, la originea veche grecească a ritmurilor vorbite. El nu făcea acest lucru pentru a reînvia trecutul, ci dorea să lege noul de ceea ce fusese deja atins pe o treaptă mai timpurie a dezvoltării conștienței. De aceea, în acest loc, trebuie să pătrundem mai amănunțit în cercetarea ritmurilor grecești; importanța lor pentru arta euritmică va fi clară mai târziu, în expunerile următoare.

În operele anticilor este vizibilă în mod clar trecerea de la mișcarea de dans la vorbirea ritmică atunci când studiem evoluția tragediei. În sanctuarul în care acționa zeul Dionyssos, în care el era contemplat și adorat, cei care îl slujeau se mișcau la periferia unui cerc, orientați spre centrul acestuia, acolo unde ei îl vieţuiau pe zeu ca într-un punct central. Sufletele lor erau pătrunse în acele momente de un foc interior care se putea intensifica până la extaz, și aceasta își găsea expresia în dansurile și cântecele ritmice numite ditirambi. Preponderent era ritmul de anapest: primilor doi pași mici, repezi, de o forță pe deplin reținută, le urma un pas mare sau o săritură; în poetică apar, mai târziu, două silabe scurte și una lungă: v v –. Astfel era slăvit zeul a cărui forță dezlănțuită îl înflăcăra pe fiecare participant și al cărui destin plin de suferință mișca adânc sufletele. De aici se aprindea simțirea pentru posibilitatea a ceea ce, în profunzimile adânci ale sufletului fiecărui om, poate apărea într-o mare forță, care țâșnește la început lipsită de formă, într-o stare ca de beție, și care tânjește după purificare.

Când aceste rituri cultice interne au pătruns mai mult în public, a fost pus în centrul cercului care dansa și cânta un reprezentat al zeului Dionyssos, un preot, care răspundea corului, și astfel lua naștere dialogul. În anul 534 î.Ch., Thespis trebuie să fi pus primul bazele tragediei grecești, a cărei formă originară este dialogul dintre o singură persoană care cântă și corul care cântă și dansează. Legenda care ne spune că el ar fi străbătut cu carul său, carul lui Thespis, prin țară, ne arată că procesele cultice interne, practicate înainte în lăcașurile inițiatice, pătrunseseră în exterior. Forma de cerc a dansurilor corului determină mai apoi forma rotundă a orchestrei în teatrul grec, deoarece și în vremea deplinei înflo-

riri a tragediei greceşti corul parcurgea forma rotundă, păşind prin teatru în ritm de anapest. În cursul evoluției, mişcările de dans au fost reduse tot mai mult. În cele din urmă, corul a rămas pe loc, aproape liniştit, şi de atunci spectatorii au auzit doar cântecele corului, care au rămas în istoria literaturii până astăzi ca neprețuite opere de artă cu o vorbire ritmată.[4]

Dialogul persoanelor izolate s-a extins, mai târziu erau pe scenă trei actori în acelaşi timp.

Actorul izolat cânta – în opoziție cu cântecele de cor atât de variat alcătuite -, aproape exclusiv în măsura iambică a versului: silabă scurtă, silabă lungă: v –. În tragedia antică, acesta este iambul cu şase picioare:

Thëus men aito tond' apallagen ponon
v– v – v – v – v – v –
Pe zei îi implor, să-mi termine chinul ...
(Eschil, Agamemnon)[5]

Ritmul vorbit al iambului are o corespondență în mişcare atunci când observăm aruncarea cu sulița sau cu mingea: o concentrată păstrare la sine înainte de aruncare – scurtimea -, apoi aruncarea orientată "în afară!" – lungimea. Acest proces, puternic interiorizat şi transpus în trăirea sufletească intensivă, este înrudit cu voința personalității de a deveni liberă. De-a lungul a peste două mii de ani, iambul s-a dovedit a fi ritmul dominant în arta dramatică.

Tragedia antică, reprezentată, în epoca ei de înflorire, prin Eschil, Sofocle şi Euripide, alcătuieşte, prin acordul ritmurilor de mişcare, vorbire şi muzică, o operă unitară, înconjurată de arhitectura deplin proporționată a teatrului în aer liber. Spectatorii trăiau tragedia trezirii din existența arhaică ocrotită, sentimentul de a fi lăsat singur – când omul nu mai putea înțelege comunicările oracolelor; ei trăiau forța în stare de germene a personalității libere, care punea totodată în sarcina omului şi responsabilitatea. Durerile legate de evoluție deveneau vizibile şi pătrundeau adânc în sufletele ascultătorilor. În severitatea formei ritmice se afla deja începutul purificării şi vindecării, ajutorul pentru a îndura greutățile. După puternica încordare pe care o reclama participarea la tragedie, urma o dezlegare prin râsul eliberator, deoarece în încheiere era prezentat întotdeauna un joc satiric sau o comedie. Pentru conştiența grecilor, zeul Dionyssos era apărătorul şi inspiratorul acelor forțe sufle-

teşti din care poeţii şi-au creat dramele într-o minunată concordanţă între formă şi conţinut.[6]

Ritmurile de vorbire ale operelor dramatice, mai ales piciorul versului iambic v – şi, la intrarea corului, anapestul v v – , care anunţau ceea ce se înalţă din interiorul sufletului şi vrea să plăsmuiască viitorul, sunt numite şi "ritmuri suitoare".

În opoziţie polară cu aceasta trăia grecul poeziile epice. În ele erau descrise evenimentele trecutului, crearea lumii, destinele zeilor şi faptele înaintaşilor. Retrospectiva asupra trecutului le arăta că omul este inclus de la începutul creaţiei în ordinea cosmică, le arăta cum au modelat evenimentele trecute tot ceea ce a devenit şi că în această devenire a fost modelat şi omul. Zeul Apollo era pentru greci reprezentantul fiinţelor divine creatoare şi, totodată, apărătorul ordinii, armoniei şi frumuseţii în lume. El impulsiona în om acele forţe care urmăreau să găsească legătura cu legităţile naturii şi Cosmosului. Mesagerii săi erau muzele, prin care el îi inspira pe artişti să scoată la iveală opere frumoase şi armonioase.[7]

Când Rudolf Steiner a vrut să explice primilor euritmişti cum se situează una faţă de alta aceste două activităţi sufleteşti – pe de-o parte, impulsurile de voinţă, sentimentele şi gândurile, care se ridică din adâncurile sufletului şi vor să se manifeste, iar, pe de altă parte, percepţiile şi cunoştinţele pe care omul le primeşte din contemplarea lumii – felul cum se exteriorizează aceste două activităţi sufleteşti în plăsmuiri diferite, poetice şi euritmice, el a folosit uneori conceptele de "dionisiac" şi "apolinic".[8] De aceea, trebuie să amintim aici prima manifestare clară a acestui dualism şi formele poetice care se află în legătură cu acesta. Importanţa lor pentru euritmie va fi prezentată mai târziu.

Cel mai renumit autor epic din epoca timpurie a culturii greceşti a fost poetul Homer, a cărui biografie ne este necunoscută, dar impresionantele sale epopei, "Iliada" şi "Odiseea", au însoţit cultura europeană şi ele ne pot câştiga, chiar şi astăzi, cea mai înaltă admiraţie. În Antichitate, ele au avut o continuă răspândire prin barzi călători; aceştia făceau să se nască în sufletele ascultătorilor, în imagini bogat împodobite, evenimente din vremuri de mult trecute, fapte ale zeilor şi ale eroilor din timpul războiului troian şi din călătoriile lui Ulise. Aceste povestiri au fost versificate în măsura, viu curgătoare, a hexametrului, care îl transpunea pe ascultător într-o stare de totală dăruire în faţa acestor imagini şi îl făcea

să uite de prezent şi de timp, o stare pe care Friedrich Schiller a caracterizat-o în următoarele versuri, numind-o cu îndreptățire hexametru epic:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen.[9]

Ameţitor te poartă mai departe pe talazuri curgătoare fără odihnă.

Astăzi, trebuie să conştientizăm legitatea poetică a metrului prin scheme şi reguli.

– v v – v v – v v // – v v – v v – v

Cinci picioare de vers ale dactilului (o silabă lungă urmată de două scurte: – v v) şi un troheu (– v) formează versul hexametrului. În zona mijlocului său este introdusă, cu totul mobil, acolo unde este necesar, în funcție de sonoritatea cuvântului, o pauză de respirație, cezura (//). Picioarele de vers care încep cu o silabă lungă se numesc şi "ritmuri coborâtoare".

Poeții greci ai epocilor timpurii nu ştiau nimic despre astfel de reguli. Ei trăiau în mod desăvârşit în elementul ritmic al limbii, puteau să dispună de el liberi, suverani şi plini de spirit, fără să încalce legile hexametrului. Şi ascultătorii erau atât de orientați după ritm, încât puteau să pătrundă în curentul poetic ce rezulta, să simtă şi să trăiască atunci fiecare amănunt al conținutului în forma artistic-ritmică adecvată acestuia.

Homer împărtăşeşte ascultătorilor deja în primul vers al Odiseei că el s-a simțit inspirat în epopeile sale de Apollo, conducătorul muzelor:

Andra moi ennepe Musa polytropon hos mala polla
– v v – v v – v // v – v v – v v – v
Cântă-mi, muză, faptele bărbatului care mult a colindat,

planchthe epei tröiës hiëron ptoliëthron epersen
– v v – vv – // vv – v v– v v – v
Care a rătăcit atât de departe, după distrugerea sfintei Troia

pollon d'anthropon iden astëa kai nöon egno
– – – – – //v v – vv – vv – v
A văzut oraşele multor oameni şi a învățat obiceiuri

polla d'ho g'en ponto pathen algëa hon kata thymon

– v v – – – // v v – vv – vv – v
Şi pe mare a îndurat atât de mult suferinţe de nenumit

arnymenos hen te psychen kai noston hetairon
– v v – – – // – – – – v v – v
Să-şi salveze sufletul şi întoarcerea prietenilor săi.[10]

Bărbaţii de stat greci s-au gândit să facă accesibile poporului epopeile homerice. Dialogurile zeilor în Olimp, impulsurile sufleteşti ale zeilor, dar şi armele lor, îmbrăcămintea, obiceiurile şi iscusinţa lor meşteşugărească, au fost descrise până în cele mai mici detalii şi puneau la dispoziţia ascultătorilor experienţe şi cunoştinţe bogate din toate domeniile vieţii.[11]

Archilochos din Paros se numeşte poetul al cărui nume este cunoscut deoarece el a început printre primii, în jurul anului 650 î.Ch., să compună în alte măsuri de vers decât hexametrul. Faptul că el se încumetă să scrie în iambi – care sunt, totuşi, de origine cultică – versuri satirice, va stârni senzaţie şi, totodată, dezaprobare! Totuşi, cel mai important lucru este că el a introdus distihul, în care sunt menţinute, ca să spunem aşa, "talazurile curgătoare fără odihnă" ale hexametrului, despre care Friedrich Schiller scrie:[12]

Distichon

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule
Im Pentameter drauf fällt sie melodische herab.
– v v – v v – // v v – v v – v v – v
– v v – v v – // pauză! – v v – v v – pauză!

Distih
În hexametru se înalţă coloana fluidă a izvorului artezian,
În pentametru apoi, de sus, coloana cade melodic în jos.

Se vede că la distih primul vers este un hexametru curgător, în al doilea lipsesc, totuşi, silabele scurte dinaintea cezurii, şi la sfârşitul rândului cezura este fixă, nu mai este mobilă. Apare astfel o pauză fermă, clară, uneori cam abruptă (între "drauf" – "de sus" şi "fällt" – "cade în jos").

Când ritmul obişnuit, deja înrădăcinat şi curgând armonic, este întrerupt, se dă sufletului un imbold spre trezire. Distihul deschide calea spre formele de strofe rotunjite. Pe lângă procesul istoric-literar, mai putem descifra şi unul din punctul de vedere al istoriei conştienţei. S-a trezit conştienţa pentru formele ritmice ale vorbirii. De acum înainte nu se mai pun limite fanteziei poetice, înfloresc facultăţile individuale de a inventa, ia naştere poezia lirică. O abundenţă de noi creaţii ritmic-metrice va apărea, în ritmuri ce urcă şi coboară, de la strofele severe, aproape arhitectonic construite, până la cele liber înaripate şi care, asemeni prozei ritmice, farmecă, însufleţesc şi îmbogăţesc scena culturală a Antichităţii greceşti. Poeţii sunt cunoscuţi şi din punctul de vedere al biografiei, noile forme de strofe create fiind numite după ei: Alkman, Alkaios, poetesa Sapho, Anakreon, Pindar.

Întreaga structură a limbii greceşti este însufleţită, rafinată şi făcută maleabilă prin forţa de modelare ritmică a poeţilor ei, astfel încât ea a putut deveni un mijloc extraordinar de exprimare a noii trepte de conştienţă. În această limbă mobilă, educată, Aristotel şi-a formulat, 200 de ani mai târziu, filosofia lui universală, filosofie-etalon timp de secole, iar Evanghelistul Ioan i-a putut încredinţa "Evanghelia" şi "Revelaţia" sa.

După ce ritmurile artei dansului – venind din centrele de misterii – influenţaseră atât de durabil evoluţia conştienţei, arta mişcării nu a fost dezvoltată mai departe. Formele sale de bază au fost cultivate în multe variante, devenind tradiţie. Pentru treptele conştienţei care au fost atinse în cultura romană a creştinismului timpuriu, în Evul Mediu şi în civilizaţia contemporană, nu a existat nici un progres corespunzător în domeniul artei mişcării!

De când impulsul ştiinţei spirituale a lui Rudolf Steiner a început să influenţeze multe domenii ale vieţii, iese în evidenţă faptul că artei mişcării, euritmiei, i s-ar putea acorda un câmp vast în evoluţia culturală a viitorului. În cultura greacă, ritmurile din arta dansului au fost încorporate vorbirii. Astăzi este nevoie – invers – ca ritmurile vorbirii să fie din nou exprimate în mişcarea umană: în vorbirea vizibilă, euritmia. Astfel, relaţia noii arte a mişcării, euritmia, cu Antichitatea greacă are o dimensiune istoric-spirituală care merge dincolo de pura traducere a numelui: "eu" – frumos, "rythmos" – mişcare curgătoare. Vom da dovadă de o privire interioară de ansamblu, dacă vom înţelege că Marie von Sivers (1867-1948), din 1914 Marie Steiner, ca artistă recitatoare de înalt rang,

după trăirea primei instruiri euritmice date de Rudolf Steiner, a propus numele de "euritmie" pentru noua artă.

Romanii şi-au început numerotarea epocii lor nu cu o olimpiadă, ci cu "ab urbe condita", de la întemeierea oraşului, atunci când Romulus, primul rege al Romei, a înscris cu plugul în pământ, în anul 753 î.Ch., conturul viitoarei aşezări. La ei, sentimentul de sine a crescut nu din mişcarea corpului, ci prin luarea în posesie a unui teritoriu. Ei îşi orientau forţa de voinţă în direcţia cuceririi, prin forţa armelor, a unor teritorii tot mai întinse, pentru a le include în sfera lor de exercitare a forţei, pentru a le administra şi pentru a le găsi o formă de stat în care fiecare cetăţean să servească statului, în care, totuşi, şi interesele sale personale să fie garantate. Pentru realizarea acestui ideal a fost cultivată, ca unică artă, retorica. Ea servea motivării cetăţenilor în direcţia ţelurilor bărbaţilor de stat; cuvântările însemnaţilor retori Cato, Cicero şi Cezar aveau o mare influenţă. Când romanii au cucerit Grecia, în secolul al 2-lea î.Ch., a început, totuşi, o epocă de imitare a artei greceşti. Ei şi-au însuşit, aproape fără să le modifice, atât elementele artelor plastice, cât şi pe cele ale artei dansului, muzicii şi poeziei. Poeţii romani Ovidiu şi Virgiliu au preluat hexametrul, poetul Horaţiu, formele de versificaţie ale liricilor Greciei.

În palatele Cezarilor romani, la petreceri, este agreată şi foarte cultivată arta mişcării preluată de la greci. Din ea se dezvoltă apoi arta dansului de curte a următoarelor secole, până la arta baletului de astăzi. Formele ei posedă – chiar dacă deja la romani sunt departe de originea lor înaltă – atâta forţă şi ţinută interioară, încât ele pot fi plăsmuite în continuare la marile şi micile curţi nobiliare europene, conform cu direcţiile respective de stil – ca, de exemplu, baroc şi rococo -, în multe variaţiuni, trăind mereu epoci de strălucitoare înflorire.

Cu totul altfel decât în zona Mării Mediterane se desfăşoară evoluţia triburilor care trăiau în nordul Alpilor. Cultura lor era puternic influenţată de o legătură apropiată, dar şi de o confruntare cu forţele elementare ale naturii. Erau celebrate sărbători cultice în strânsă legătură cu trăirea cursului anului: solstiţiul de vară şi de iarnă, începutul primăverii şi al toamnei. Putem presupune că în aceste serbări erau incluse dansurile şi cântecele cultice, care au influenţat alcătuirea ulterioară a dansurilor populare. Din poeziile epice şi imnuri, din poeziile pline de vrajă pe care cântăreţii, poeţii, scalzii germani, barzii celţi, înzestraţi profetic şi cu voci puternice, şi le cântau aici, ne-au rămas puţine texte, şi acelea au

fost scrise cu mult după apariția lor și după vremea lor de înflorire. În Europa de Nord nu exista nici o construcție de piatră cu pereți și frontoane împodobite în relief, nici o statuie, nici o vază de lut, nimic prin care ni s-ar fi putut transmite reprezentări ale evenimentelor mistice și istorice sau chiar mișcări de dans. Iar oamenii acestor ținuturi nu simțeau nici un imbold de a-și nota poeziile sau istoria lor. Dar poate limba poetică și-a păstrat forța sa elementară chiar prin faptul că nu a fost scrisă, ci păstrată înăuntrul sufletului și și-a putut exersa astfel efectul, ajuns până la descântec, până în perioada carolingiană.

Poezia germană și-a câștigat eficacitatea din forța sunetului individual. Mijlocul său artistic de exprimare este aliterația. În fiecare vers există două, trei sau patru cuvinte cu același sunet de început. Acestea sunt cuvintele cele mai încărcate de importanță, sunetul inițial este articulat cu putere și silaba de început este accentuată în mod clar. Numărul silabelor neaccentuate intercalate este aleatoriu și nu impus, ca silabele scurte din metrul grecesc. Cântăreții nordici puteau întări fiecare sunet aliterat printr-un pas tropăit, și aceasta trezea impresia de forță de acțiune și dârzenie. Dar aceste limbi nu ar fi fost potrivite să exprime procese logice de gândire complicate. În următoarele versuri din "Cântecul lui Hildebrand", sunetele W și S sunt cele aliterate. x′ = silabă puternic accentuată: sunet înalt; x = silabă neaccentuată sau mai puțin accentuată: sunet grav.[13]

Weh nun, waltender Gott, Wehgeschick wird
x′ x x′ x x x x′ x x x′

Ich wallte der Sommer und Winter sechzig auβer Landes.[14]
x x′ x x x′ x x x′ x x′ x x x x x

Durerea acum, zeu stăpânitor, destin de durere devine
Eu vara și iarna m-am vânturat prin șaizeci de țări străine.

Prin campaniile de cucerire ale romanilor în Europa Centrală și de Vest, pe care le începuse Cezar în anul 54 î.Ch., cele două curente culturale atât de diferite s-au intersectat.

În același timp, în Europa trăiau oameni complet retrași din viața publică, și aceștia voiau să apere și să cultive în sufletele lor germenii religiei creștine și erau cu totul orientați interior spre această misiune. Din acest comportament sufletesc a rezultat la început puțină activitate artistică și nici o artă a mișcării.

În anul 313, împăratul roman Constantin a acordat creştinilor libertate religioasă, iar în anul 381 creştinismul a fost declarat religie de stat. Când, în următoarele secole, în timpul migraţiei popoarelor, triburile germanice s-au deplasat spre sud şi creştinarea Nordului a fost intensificată prin Roma bisericească, cele două sfere culturale s-au influenţat şi s-au amestecat tot mai mult. În planul artei poetice, s-au întâlnit forme poetice diferite: pornind din sud, metrul a determinat cantitativ silabele dintr-un vers în mod uniform în privinţa silabelor scurte şi lungi; în nord, aliteraţia liber accentuată cu ton înalt şi grav a structurat versul. Când, în secolul al 9-lea, a ieşit la iveală încă un element nou – cel al rimei finale vocalice -, a luat naştere din acordul acestor trei moduri de plăsmuire poetică o nouă epocă a poeziei: poezia Evului Mediu târziu. Epoca dintre secolele al 9-lea şi al 13-lea este reprezentată de trei domenii de structură culturală şi socială: preoţime, cavaleri şi burghezi.

Călugării stăteau tăcuţi în chiliile lor şi încercau să înţeleagă şi să dovedească revelaţiile suprasensibile ale Evangheliilor prin conştienţa gânditoare. Ei se foloseau de filosofia gânditorului grec Aristotel, dar ei celebrau, se informau şi scriau în limba latină. Poezia religioasă, lucrările epice ale conţinutului biblic şi cântecele marianice pline de cucernicie şi evlavie, erau create în limba latină şi în limbile triburilor. Artiştii plastici creau din înclinaţia spre conţinuturile creştin-religioase noi forme ale picturii, plasticii şi arhitecturii. Nu se năştea o artă a mişcării aparţinând acestei sfere.

Idealul cavalerului era să exerseze virtuţile curajului, fidelităţii, administrării corespunzătoare a domeniului feudal, ale respectului faţă de femei; el avea misiunea să protejeze bunurile culturale şi economice ale poporului. La curţile nobililor şi în cetăţile cavalerilor îşi găseau podiumul poeţii, călători aflaţi în nobilă concurenţă , care cântau, ca artişti menestreli, o abundenţă de poezie ritmată în forme mereu noi. Scriitorul epic Wolfram von Eschenbach crea legenda despre "Parsifal şi Sfântul Graal" iar Walther von der Vogelweide cântece delicate, prietenoase, dar şi cântece politice tăioase. În turnirele cavalerilor erau cultivate curajul, forţa corporală şi dibăcia, chiar şi cavalerismul. Arta dansului de curte, care îşi avea originea cu totul în tradiţie, nu atingea înalta treaptă de dezvoltare a nou înfloritei poezii.

Prin neîntrerupta perfecţionare şi rafinare a vechilor capacităţi meşteşugăreşti şi prin reunirea meşteşugarilor în bresle, a luat naştere în oraşele Evului Mediu o burghezie care a ajuns la bunăstare şi prestigiu. Ne-

gustorii aduceau mărfuri şi clienţi din ţările îndepărtate şi lărgeau orizontul cetăţenilor. Acest cerc cultural a dat la iveală mulţi artişti plastici; totuşi, arta dansului a rămas închistată complet în formele tradiţionale. Cetăţenii oraşelor au preluat treptat cultivarea poeziei. Cântecul trubadurilor a devenit cântecul maeştrilor cântăreţi (din secolele al 15-lea, al 16-lea). S-a produs o anumită încremenire a formelor poetice, aşa cum se arată în "Maeştrii cântăreţi din Nürnberg" de Richard Wagner, în figura criticului meschin.

În această situaţie, la începutul secolului al 18-lea apare, ca o ploaie înviorătoare după secetă, o renaştere a poeziei vechi greceşti. Au fost traduşi poeţi şi scriitori ai Antichităţii, poeţii germani au fost stimulaţi să lucreze cu aceste măsuri ale versului. Când Gottlieb Friedrich Klopstock a publicat, în 1748, primele cântece ale epopeii sale "Messia" în hexametri, un val de emulaţie a străbătut lumea literară germană. Aproape fiecare poet a încercat acum să unească ceea ce trăia în sufletul său cu formele de vers antice. Au fost create noi variaţii de cuvinte, noi amplasamente în propoziţie, a fost creat un nou mod de mobilitate în raportul dintre construcţia frazei, ritm, forma strofei. Treizeci de ani mai târziu, Goethe şi Schiller găseau un teren bine pregătit pentru puternicele lor creaţii de limbă, dar şi filosofii Fichte, Schelling şi Hegel au avut în bogăţia de nuanţe de curând cucerită şi în plasticitatea limbii germane o bază extraordinară pentru a exprima înaltele gânduri ale idealismului german.

Poeţii secolului al 19-lea au trăit încă din această abundenţă şi forţă plină de viaţă a limbii clasicismului şi romantismului german. Totuşi, în a doua jumătate a secolului al 19-lea a avut loc o transformare profundă a conştienţei, care continuă până astăzi, şi care a schimbat puternic toate domeniile vieţii – filosofia, ştiinţele naturii, ordinea socială, arta, concepţiile religioase. Extraordinarele forme poetice pline de armonie nu se mai potrivesc crizelor existenţiale în care sunt aruncate sufletele. Poeţii sparg vechile forme ale deplinei armonii, ale echilibrului ritmic, ale plasticităţii şi conducerii clare a gândirii în opera poetică şi încearcă să-şi exprime din cioburi întrebările, nevoile, cerinţele şi dorurile lor.

Întrebările sufletelor umane, care au fost puse în cuvinte de poeţi, iau naştere din concepţia despre lume şi din modul de a gândi cărora le-a dat naştere civilizaţia actuală. Este modul de a gândi al contemporaneităţii, al epocii de cultură în care trăim şi care a început în Europa în secolul al 15-lea.

Cotitura spre treapta de conştienţă a epocii actuale, a cincea epocă de cultură postatlanteană, a început prin faptul că omul a vrut să se elibereze de tot ceea ce i-a fost transmis din timpurile în care popoarele îşi primeau încă motivele acţiunii lor de la zei, prin preoţii iniţiaţi sau prin personalităţi pline de har. Capacitatea de a percepe sau a simţi lumea suprasensibilă s-a estompat tot mai mult şi astfel nu s-a mai putut crede în tradiţii. A trebuit să fie făcut pasul spre o nouă raportare a omului la lume şi la el însuşi. De atunci, omul îşi îndreaptă atenţia, pentru găsirea adevărului, spre ceea ce poate vedea, auzi, simţi, cu organizarea sa senzorială. Ca cercetător, el observă cu simţul treaz cele oferite de natură. Face aranjamente experimentale pentru a putea observa şi mai precis. Analizează cele percepute şi reflectează asupra acestora, găseşte în procesele fizice şi chimice nişte legităţi. El le calculează şi găseşte formule matematice. Învaţă să utilizeze în folosul său legităţile şi găseşte o imensă mulţime de noi obiecte şi mecanisme, tot ceea ce aparţine mediului nostru tehnicizat de pe Pământ şi sateliţilor din cer. Iau naştere creaţii mecanice, magnetice, electrice, chimice şi radioactive. Epoca tehnică este prezentă.

Pentru a-şi face accesibile în deplină obiectivitate procesele experimentale, omul de ştiinţă trebuie să excludă din laboratorul său toate reacţiile sufleteşti subiective. Imparţialitatea, capacitatea de concentrare şi autodisciplina, acestea sunt calităţile deosebite pe care le educă această metodă. Ceea ce îi sustrage omului epoca tehnică poate fi descris aici luând ca exemplu aspectul pe care îl ia mişcarea sa în secolul 20.

Cea mai mare parte a muncii fizice grele pe care au realizat-o oamenii de-a lungul secolelor spre satisfacerea nevoilor lor naturale şi a strădaniilor lor culturale şi religioase este astăzi preluată de maşini. Ţăranul a arat, semănat, secerat şi treierat, până acum o sută de ani, cu mâna. Ţăranca a muls, a bătut putineiul şi a tors cu mâna. Copiii s-au căţărat în copaci, au dansat hore şi au văzut tot ceea ce muncesc adulţii, au văzut cum iau naştere obiectele de folosinţă: la fierar, la ţesător, la cizmar. Fiecare meşteşugar putea să-şi execute munca în propriul său ritm. Într-o grupă de lucru, de exemplu la treierat, ritmul comun era repede găsit. Cu cât mai ritmică putea fi o muncă, cu atât era mai puţin obositoare. Familiarizarea cu mişcările ritmice era plină de viaţă şi în dansurile folclorice. După ce maşinile s-au răspândit în curţile ţărăneşti, dansurile populare capătă tot mai mult un caracter de muzeu.

Aceste numeroase mişcări diferite sunt reduse astăzi la trei manevre stereotipe, care se desfăşoară nu în ritmul omului, ci în tactul maşinii: a apăsa pe butoane – a conecta manetele – a roti roţile! Asta face ţăranul pe tractorul său, muncitorul în fabrică, indiferent ce se produce acolo, secretara la maşina de scris, gospodina la maşina de spălat şi fiecare şofer. Copiii stau într-un loc şi folosesc telecomanda maşinilor lor de jucărie.

Oricine cumpără o maşină, primeşte instrucţiunile de folosire. Îndreptăţita bucurie legată de faptul că el trebuie să depună acum mult mai puţin efort corporal îl face să nu observe că el este slujitorul maşinii. El trebuie să-şi adapteze total mişcările şi tempoul lor la cerinţelor acesteia.

Aşa cum inginerul, când construieşte o maşină, trebuie să urmeze legile matematice şi fizice, tot astfel trebuie şi omul care manevrează maşina să-şi ţină departe de organismul său de mişcare toate emoţiile, toate sentimentele personale şi trebuie să urmeze numai legile mecanismului.

Forma mişcării muncitorului de la maşină corespunde atitudinii conştienţei inginerului.

Şi unul şi celălalt sunt cuprinşi de bucurie şi mândrie pentru că omul poate stăpâni legile naturii până la inventarea unei maşini şi pentru că îi este luată corpului o mare povară de muncă. Aceasta produce sentimentul suveranităţii, independenţei faţă de natură, faţă de creaţia divină, faţă de toate cele transmise prin tradiţie. Totuşi, faptul că marile cuceriri ale epocii moderne aduc cu sine, de asemenea, mari unilateralităţi, se dezvăluie zilnic în mod dureros: Omul, căruia natura i-a dat atâtea posibilităţi de mişcare, suferă din cea mai fragedă copilărie din cauza lipsei de mişcare.

Cum poate pătrunde o schimbare în această situaţie îngrijorătoare? Este posibil să se găsească o compensare pentru ceea ce a însoţit ca un sprijin munca fizică a oamenilor din epocile timpurii, oferind o trăire complexă fiecăruia în parte? Propriile gânduri şi reflecţii care s-au oglindit în acţiunea meseriaşului, bucuria pentru reuşită, durerea în faţa imperfecţiunii, legătura socială creată pornind de la originea materialului brut până la predarea produsului final beneficiarului care îl va folosi – totul îi era atât de aproape individului! Astăzi, totul îi este străin şi de nepătruns. Când apăsăm pe un buton, nu putem şti dacă va deveni luminos sau se va încălzi sau va suna – cum se petrec toate acestea, nu ştie decât inginerul electronist.

Întrebarea este: Cum putem ajunge din nou la o mişcare a membrelor noastre în care să se poată revărsa întreaga noastră personalitate, aşa cum s-a dezvoltat ea în epoca actuală? Dacă medităm la aceasta, ne devine clar faptul că, pentru a găsi mişcările care să poată îndrepta situaţia actuală, străduaniile nu trebuie să fie orientate spre trecut, ci spre viitor.

Sunt numeroase încercările de a echilibra lipsa de mişcare ce rezultă din modificările muncii cotidiene. De la părintele gimnasticii Jahn până la jogging, se află în discuţie punctul nodal al interesului: Ce fel de mişcare este necesară corpului fizic? Dacă pentru rezolvarea acestei întrebări nu ne eliberăm radical de reprezentările lumii tehnice şi vedem organismul mişcării noastre numai ca pe un fel de mecanism cu articulaţii sferice şi cu balamale, pe care trebuie să-l păstrezi mobil ca să nu "ruginească", dacă ne reprezentăm inima ca pe o pompă, atunci nu numai că ne-am distanţat în mod insuficient de mişcările asemănătoare maşinilor, ci am accentuat şi mai mult unilateralităţile! Am permis pătrunderea gândirii tehnice în domenii în care acesteia nu îi este permis să intre: în domeniul vieţii şi al personalităţii.

Nu este lipsit de importanţă să cunoaştem care sunt motivele sufleteşti ce stau la baza formării mişcării corporale. Chiar la jocurile olimpice, unde exerciţiile originare de pentatlon corespund nevoilor omului de mişcare naturală şi plină de forţă, trebuie să ne întrebăm: Pot fi aceste exerciţii preluate aşa, pur şi simplu, în epoca tehnicii, fără marele fundal al sanctuarului templului Olympia, în care luptătorii aveau conştienţa că ei se mişcă în onoarea zeilor care le dăruiseră frumosul lor trup?

Nu ar fi necesar ca astfel de jocuri să le lăsăm să apară dintr-un fundal nou, adecvat conştienţei actuale ?

Artiştii dansului modern de expresie au fost însufleţiţi şi motivaţi de ideea că omul acestui secol ar trebui să-şi cucerească, dincolo de toate limitările, o nouă libertate de configurare personală pe tărâmul artei mişcării. Ei s-au eliberat de toate tradiţiile stilistice ale baletului clasic şi de toate formele moştenite ale artei dansului. Ei au încercat să găsească, pe baza simţirii lor artistice, noi căi de exprimare a trăirilor lor emoţionale. Mari personalităţi ale artei au însufleţit şi îmbogăţit scena culturală: Jaques Dalcroze, Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Marcel Marceau. Sunt impulsuri foarte importante, care tind spre lucrurile extrem de necesare: spre faptul că omul care gândeşte şi simte, omul înzestrat cu suflet şi spirit, îşi impulsionează şi îşi modelea-

ză mişcările din ceea ce se poate dezvolta în interiorul său în contact cu nişte forţe libere, creatoare.

Totuşi, ajungem la constatarea că tipul de conştienţă din care a rezultat civilizaţia actuală îngrădeşte această străduanie. Această conştienţă a determinat nu numai sărăcia de mişcare în viaţa profesională şi cotidiană, dar a şi supraapreciat în aşa măsură ceea ce percepem pe cale senzorială, ceea ce se poate calcula şi măsura, încât noi neglijăm ceea ce nu este calculabil, noi neglijăm imponderabilul, suprasensibilul, în relaţia lui cu natura sufletească şi spirituală a omului. Pentru a învinge această limitare, este necesar un pas mai departe în evoluţia conştienţei.

Rudolf Steiner a arătat o cale pe care, pornind de la ştiinţele naturii, metoda cunoaşterii poate fi dezvoltată într-o nouă direcţie, astfel încât cercetătorului să-i devină accesibile domeniile viului, sufletescului şi spiritualului.

El a descris această cale sub formă filosofică în cartea sa "Filosofia libertăţii".[15] El a desemnat-o ca pe o lărgire a metodei de cercetare din cadrul ştiinţelor naturii, atunci când a publicat scrierile de ştiinţe naturale ale lui Goethe. Şi el a făcut din ea şi o cale de exerciţiu meditativ accesibil tuturor oamenilor, în cartea "Cum dobândim cunoştinţe despre lumile superioare?".[16] După ce a creat astfel bazele pentru un nou pas în evoluţia conştienţei, el a dat indicaţii pentru o nouă artă a mişcării, pentru euritmie, care corespunde acestei conştienţe mai înalte.

II.
Teoria metamorfozei a lui Goethe şi dezvoltarea ei în continuare de către Rudolf Steiner

Rudolf Steiner avea deja de copil capacitatea percepției suprasensibile. Când a devenit conştient că ceilalți oameni nu posedă această capacitate şi nu-l înțeleg deloc când vorbeşte despre percepțiile lui, a căutat, atât printre contemporani, cât şi în istoria spiritului, personalități la care să se poată raporta pentru a depăşi această prăpastie.

În timpul anilor săi de studiu la Şcoala Tehnică Superioară din Viena – a studiat matematica, chimia şi ştiințele naturii -, el a observat că nicăieri nu se putea realiza o legătură între ceea ce trăia ca mod de gândire în savanții şi cercetătorii epocii sale şi ceea ce îl mişca pe el însuşi din cercetarea sa în realitatea suprasensibilă.

Studiind scrierile de ştiințe ale naturii ale lui Goethe, Rudolf Steiner a descoperit că modul lui Goethe de a concepe lumea, în principiile sale şi în orientarea țelului său, este astfel format încât prin acesta cercetătorul naturii poate înțelege cu gândirea legile naturii organice. El a recunoscut că Goethe se străduia să înțeleagă esența organismului ca un întreg suprasensibil din care se evidențiază legile particulare de plăsmuire, cu posibilitățile lor inepuizabile de transformare.[17]

Omul de ştiință orientat spre tehnică şi-a creat, totuşi, în laboratorul său un domeniu izolat, din care a exclus tărâmul viului din natură, tărâmul impulsurilor de simțire, pe cel al forței creatoare artistice şi al idealurilor morale. El poate cunoaşte în domeniile fizicii şi chimiei anorganice proprietățile materiei, forțele şi legitățile ei, şi le poate exprima în formule matematice. Atunci, experiențele stau pe terenul sigur al calculabilului şi al demonstrabilului.

Marile realizări din domeniul tehnic, pe care toți le apreciem şi le folosim, şi victoria fără limite a acestui domeniu asupra întregului Pământ, i-au îndreptățit din plin fapta. El poate teoretiza, experimenta şi practica mai departe, cu siguranță de sine – fără a privi asupra legilor naturii ce creează şi păstrează viața şi fără a ține seama de eventualele efecte ale

faptei sale asupra relațiilor sociale, asupra demnității omului individual. A se preocupa de aceasta, gândeşte el – omul de ştiință -, ar fi treaba altor specialişti: a biologilor, istoricilor, sociologilor etc.

Aşa şi este. Totuși, nu ar fi justificat dacă aceşti specialişti ar vrea să aplice în domeniului lor metoda de cercetare care este potrivită pentru natura anorganică. Cu o astfel de metodă nu s-a prevăzut ce efecte va avea tehnica şi chimia asupra întregii naturi. Pentru aceasta, nu tehnica e vinovată, ci lipsa unor cunoştințe despre procesele vieții şi corelațiile acestora în totalitatea lor.

Dacă vrem să cunoaştem viul, e necesar să cercetăm în legitățile sale tocmai ceea ce nu se poate calcula, ceea ce nu se poate măsura: incomensurabilul, imponderabilul – suprasensibilul -, care este activ în toate organismele, în cea mai mare diferențiere.

În lucrările sale de ştiințe ale naturii, Goethe a pregătit o metodă orientată către o astfel de cercetare. Rudolf Steiner a deschis noi perspective, arătând şi subliniind faptul că fiecărui om care gândeşte îi stă deschisă calea spre cunoaşterea proceselor suprasensibile din domeniul viului, dacă şi-a însuşit imparțialitatea şi obiectivitatea.

În Anuarul-Goethe pe 1891, Rudolf Steiner scrie:[18]

"Legitatea organismului nu trebuie căutată pe aceleaşi planuri pe care căutăm legitatea anorganicului. În ştiința naturii anorganice, eu mi-am împlinit complet misiunea dacă am reuşit să explic ceea ce percep cu simțurile conform cu relația sa cauzală originară. În organic, eu trebuie să supun explicării fapte ce nu sunt perceptibile pentru simțuri. Cine ar vrea să cerceteze si să explice la o ființă vie numai ceea ce percepe cu simțurile, nu ar fi admis în forumul ştiințific goethean."

În autobiografia sa, "Drumul vieții mele", el scrie:[19]

"În cunoaşterea anorganicului, noi înşiruim noțiune după noțiune, pentru a cuprinde cu mintea legătura forțelor care produc un efect în natură. Față de organic este necesar să lăsăm noțiunile să crească una din alta, astfel încât prin transformarea vie, treptată, a noțiunii să ia naştere *imaginile* a ceea ce apare în natură drept ființă plăsmuită. Acest lucru s-a străduit Goethe să-l realizeze prin faptul că a încercat să rețină în spirit pentru frunza plantei o imagine-idee, care nu este o noțiune rigidă, lipsită de viață, ci una care se poate înfățişa în cele mai diferite forme. Dacă lăsăm să apară aceste forme în spirit una din alta, construim întreaga plantă. Creăm, în suflet, într-un mod ideal, procesul prin care natura a plăsmuit în mod real planta".

În introducerea la "Morfologia" lui Goethe, Rudolf Steiner concluzionа:[20]

" E adevărat că Goethe a făcut un şir de mari descoperiri izolate… Dar ca suflet viu al tuturor acestor amănunte trebuie să luăm în considerare … o descoperire extraordinară care le pune în umbră pe toate celelalte: *aceea a fiinţei organismului însuşi*.

…

Măreţia acestui gând … ne apare numai atunci când încercăm să-l facem viu în spirit, când reflectăm asupra lui. Vom observa atunci că el este însăşi natura plantei transpusă în *idee*, care trăieşte în spiritul nostru la fel ca în obiect."

Goethe şi-a practicat concepţia despre lume, dar el a reflectat puţin asupra ei. Dar Rudolf Steiner a observat că gândirea lui Goethe plăsmuieşte imagini care, în consecvenţa lor logică, se află în acord cu legile de creştere ale naturii plantei, şi sunt de o atât de mare însemnătate, încât el scris o justificare filosofică a modului de gândire goethean. El a vrut să faciliteze contemporanilor săi, al căror interes ar fi trebuit să fie îndreptat spre astfel de probleme legate de concepţiile despre lume, accesul spre modul de formare a ideilor la Goethe. Contemporanii au ignorat, totuşi, cartea lui Rudolf Steiner "Linii fundamentale ale unei teorii a cunoaşterii în concepţia goetheană despre lume".[21]

Nimeni nu putea bănui pe atunci (1884) că Rudolf Steiner ar putea să dezvolte modul de gândire al lui Goethe în aşa fel încât, 28 de ani mai târziu (1912), "va face să apară în sufletul său, din transformarea vie a noţiunii, *imagini*", din care el va putea dezvolta gesturile euritmice ale sunetelor izolate în acord cu capacităţile vorbirii umane date de natură. (Această paralelă simplificatoare nu spune nimic despre forţa cuprinzătoare a spiritului lui Steiner necesară pentru a dezvolta ideile lui Goethe în aşa fel încât a putut să ia naştere o imagine-idee despre întregul fiinţei umane şi metamorfozele sale).

În sufletul multor oameni care fac cunoştinţă cu euritmia se ridică întrebarea cum a ajuns Rudolf Steiner să plăsmuiască gesturi atât de clare şi univoce pentru un limbaj vizibil al mişcării, care să corespundă celui care se aude. Cititorului interesat de această întrebare va trebui să-i fie prezentate câteva popasuri pe drumul de la modul de gândire goethean la ştiinţa spirituală antroposofică.

Atunci când spiritul uman vrea să cunoască viul, ar trebui să-şi însufleţească în aşa fel reprezentarea, gândirea, încât el să le pună pe ambele în mişcare în sensul devenirii, transformării şi ofilirii organismului.

În lucrarea în proză şi în poezia cu acelaşi titlu, "Metamorfoza plantelor"[22], cercetătorul naturii şi poetul Goethe îl invită pe cititor să recreeze sau să urmărească în reprezentarea sa, gândind cu mobilitate, dezvoltarea unei plante dicotiledonate unianuale. Drumul recomandat cere o atenţie neobosită îndreptată asupra plantei în *devenire*. Fiecare trebuie să parcurgă el însuşi acest drum.

Die Metamorphose der Pflanzen

...
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern;
Und so deutet das Chor auf eine geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel ...
Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schoβ hold in das Leben entläβt,
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zärtesten Bau keimender Blätter empfiehlt.
Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt,
Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;
Trocken erhält so der Kern ruhiges Leben bewahrt,
Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend,
Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht.
...

Metamorfoza plantelor

…
Toate făpturile se aseamănă şi nici una nu-i celorlalte asemeni;
Şi astfel, corul indică spre o tainică lege,
Spre-o sfântă enigmă …
Priveşte-o acum devenind, încetul cu-ncetul,
Condusă din treaptă în treaptă, planta ia formă în floare şi fruct.
Din sămânţă apare, îndată ce solul
Tăcut fecundând, iubitor o sloboade în viaţă,
Şi sfintei, veşnic curgătoarei lumini încredinţează îndată

Alcătuirea gingaşă de frunze ce ies pe lăstar.
Simplă dormea în sămânță-acea forță; un model ce începe.
Zăcea, în sine închis, ghemuit sub o coajă,
Frunză şi rădăcină şi germene, doar pe jumătate formate şi fără culoare;
Aşa uscată păstrează sămânța viața tăcută,
Cu dor țâşneşte apoi spre înalturi, se încredințează aerului umed şi blând,
Se înalță curând din noaptea din preajmă.

Atenția cercetătorului se îndreaptă, aşadar, nu numai spre stadiile izolate vizibile ale creşterii, ci, înainte de toate, spre ceea ce se întâmplă între acestea. Cum au făcut forțele plăsmuitoare pline de viață să apară două cotiledoane şi o rădăcinuță albă? Cercetătorul care, urmând impulsurile lui Goethe, se întreabă necontenit în legătură cu aceasta, va găsi primele legități simple şi va pune în mişcare, în gândirea sa, curenții invizibili, care conduc la polaritățile dintre:

Sistolă, contractare – în noduri, muguri, grăunțele de sămânță – şi

Diastolă, dilatare – în frunza ce se desface, în floarea ce se deschide.

El va vieţui curenții de mişcare însoțiți de:

Tendința verticală – a cărei acțiune este vizibilă în tulpină, trunchi, rădăcină pivotantă – şi

Tendința orizontală – în foaia frunzei, în rozeta de frunze şi în mlădița târâtoare.

Mişcarea de creştere oscilează între aceste unilateralități polare, dar la fel de intens se străduieşte spre o echilibrare a acestora. Astfel, acest încolo-şi-încoace neobosit devine o desfăşurare ritmică a evenimentelor; din *alternanță* ia naştere un *joc de ansamblu* al forțelor plăsmuitoare.

Studiind astfel de fenomene, Goethe a recunoscut că există o minunată multitudine de posibilități de transformare cu ajutorul proceselor ritmice, mereu pe punctul de a se realiza, astfel încât el a putut spune: în fiecare frunză, în fiecare tulpină, în fiecare floare, în fiecare *parte* a plantei este prezentă latent *întreaga* plantă, în formă simplificată, şi în fiecare plantă întreagă este prezentă o frunză complicat alcătuită.

"Plantă originară" numeşte Goethe acea unitate superioară, mereu în mişcare, creatoare a tuturor formelor vegetale; dar ea însăşi nu este niciodată vizibilă din punct de vedere senzorial ca "plantă originară", totuşi, omul o poate trezi şi însufleți cu gândirea ca idee în spiritul său. El face vizibile forțele formatoare în raport cu marele ansamblu al ele-

mentelor: mineral, apă, aer, lumină şi căldură, şi cu derularea temporală a verii şi a iernii, a nopţii şi a zilei. Diversitatea influenţelor ritmice asupra creşterii şi dispariţiei plantelor este inepuizabilă.

Goethe a descoperit că şi pe cercetătorul viului, aflat în alternanţa dintre idee şi percepţie, îl impulsionează un element ritmic, şi a scris: "Ideea nu se poate înfăţişa experienţei, nu poate fi dovedită pe acest plan; cine nu o posedă, nu o observă nicăieri în fenomen; cine o posedă, acela se obişnuieşte uşor să privească dincolo de fenomen, mult mai departe, şi, desigur, după o astfel de diastolă, se întoarce din nou în realitate, ca să nu se piardă, şi îşi petrece probabil aşa, în această alternanţă, întreaga viaţă."

Dintr-o astfel de trăire a ales el apoi pentru poezia sa "Metamorfoza plantelor" forma poetică a elegiei, în care, prin distihurile înşiruite unul după altul, prin alternanţa dintre hexametru şi pentametru, elementul ritmic cucereşte un rang dominant. Hexametrul, cu mişcarea sa armonioasă de "talazuri curgătoare fără odihnă", îl simţim în acord cu elementul plin de viaţă, mereu în mişcare, al creşterii căruia ar dori să i se alăture mişcarea activă a gândirii noastre; în pentametru, cu pauzele sale bruşte, simţim înrudirea cu tot ceea ce se încheagă într-o formă asupra căreia odihneşte apoi privirea.

Cel ce exersează cu gândirea în mod repetat mişcarea de creştere este condus la recunoaşterea faptului că forţa plăsmuitoare suprasensibilă, care conferă fiecărei plante în parte forma sa tipică, dezvoltă cea mai intensă mişcare de transformare acolo unde se petrece cel mai mic efect vizibil exterior. Înainte şi în timp ce bobul de sămânţă încolţeşte, sau în intervalul dintre ultima frunză verde şi prima petală colorată, creşterea substanţei materiale este nesemnificativă, dar este prezentă în mod activ o intensitate suprasensibilă a mişcării.

Pentru un artist, lucrul acesta este o experienţă familiară: pictorul dezvoltă în sufletul său cea mai mare activitate creatoare cu puţin *înainte* ca el să-şi îndrepte pensula spre un nou tablou. La fel şi poetul, înainte de a formula un vers, compozitorul, înainte de a pune melodia pe note, euritmistul, înainte de a executa mişcarea; toţi realizează în acest moment cea mai intensă, cea mai însufleţită activitate sufletească. Artistul are în astfel de momente o presimţire sigură despre întregul operei de artă ce se va crea, chiar dacă multe detalii le va lua în considerare abia în timpul realizării operei.

Prin aceasta ar trebui să avem o indicație asupra unei anumite înrudiri între plăsmuirea artistică şi cercetarea viului. Datorită acestei înrudiri, artistul i-ar putea spune cercetătorului naturii că poate concepe mai uşor legile de formare cărora li se consacră – creându-le cu gândirea -, dacă percepe în mod nuanțat treptele creşterii şi le produce în sufletul său cu fantezie artistică: începutul delicat, timid, al încolțirii, năzuința tulpinii spre lumină, extinderea în aer a frunzelor, pătrunderea hotărâtă a rădăcinilor în pământul dur, gestul de dăruire al unei flori ce se deschide, concentrarea aproape totală a forțelor în formarea seminței, prin care începe ofilirea.

Strădania de a cerceta legile naturii organice în regnul vegetal după metoda goetheană este o pregătire excelentă pentru exercițiul pe care îl recomandă Rudolf Steiner: Trebuie să-ți pui în față un mic grăunte al unei plante, să-l observi cu atenție şi să construieşti în fantezia ta planta care se va naşte din ea:

"Şi apoi să te gândeşti: Ceea ce-mi reprezint acum în fantezia mea, aceasta vor scoate mai târziu la iveală cu adevărat forțele pământului şi ale luminii din grăunte. Dacă aş avea în fața mea un obiect format artificial, pe care ochii mei nu l-ar putea deosebi de un grăunte adevărat, nici o forță a pământului şi a luminii nu ar scoate din el o plantă. În adevăratul grăunte este conținut, aşadar, ceva *invizibil*, ceva ce nu există în obiectul care îl imită. Îmi îndrept simțirea şi gândirea asupra acestui invizibil. Îmi imaginez că acest invizibil se transformă mai târziu în planta vizibilă, pe care o voi avea în fața mea în formă şi culoare."[23]

Acesta este doar un exercițiu între multe altele din cuprinzătoarea prezentare pe care o găsim în cartea "Cum dobândim cunoştințe despre lumile superioare?". Faptul că exercițiul nu serveşte studiilor botanice, ci formării metodice a forțelor de cunoaştere ale celui ce contemplă exersând – în aceasta constă impulsul hotărâtor spre o nouă orientare a ştiinței naturii organice. Şi faptul că exercițiul începe cu o realitate vizibilă (cu grăuntele) şi la sfârşit ajunge din nou la o realitate vizibilă (la planta ce ia naştere din grăunte, care poate fi pusă în relație cu cea construită în fantezie) arată că acest drum al cunoaşterii nu vrea să se situeze în opoziție cu ştiințele naturii cultivate în zilele noastre. El vrea să facă accesibile legitățile domeniilor invizibile punându-le în legătură cu observarea lumii vizibile. Aşa cum ochiul vede planta, tot astfel trebuie format un simț superior care să perceapă forțele plăsmuitoare. Ideea unui arhetip, pe care Goethe o avea în modul cel mai desăvârşit în fața privirii inter-

ioare în planta originară, şi care îi rămâne în mod fragmentar pentru regnul animal, ajunge la o extindere decisivă datorită lui Rudolf Steiner.

Rudolf Steiner arată cum pot fi intensificate capacităţile de cunoaştere ale omului în aşa fel încât "unitatea superioară a legilor de formare ce acţionează de-a valma" să poată fi cercetată în mod metodic şi cu privire la caracterul specific al regnului animal, şi, mai ales, cu privire la fiinţa umană, care ocupă o poziţie cu totul deosebită în marele ansamblu al naturii.

Rudolf Steiner a comunicat o mulţime de rezultate ale cercetărilor sale din domeniul ştiinţei spirituale în cărţi şi conferinţe referitoare la drumul metodic al exersării care a fost arătat mai sus. Studiul lor îi stă la dispoziţie fiecărui om care gândeşte. "Lumile superioare" sunt descrise de Rudolf Steiner în mod diferenţiat: *lumea corporalităţii fizice*, în care sunt active forţele plăsmuitoare ale viului, *lumea sufletului* şi *lumea spiritului*.

Ele se află în legătură cu diferitele regnuri ale naturii. Studiind aceste corelaţii, cel care contemplă exersând poate să-şi extindă, să-şi clarifice şi să aprofundeze cunoştinţele despre particularităţile şi corelaţiile mineralelor, plantelor, animalelor şi, înainte de toate, ale omului. Deoarece arta euritmică nu ar fi putut lua naştere fără aceste cercetări ale ştiinţei spirituale, dorim să facem aici unele remarci referitoare la aceste lucruri.[24]

Mineralul este impulsionat şi modificat în forma sa numai din afară.

Plantele sunt fiinţe vii. Ele se construiesc şi îşi modifică forma neîncetat din ele însele, deoarece sunt pătrunse de forţele plăsmuitoare. Rudolf Steiner numeşte partea care vitalizează fiecare plantă, la rândul ei, *corpul forţelor plăsmuitoare*. Acesta îşi află totala împlinire în creştere şi reproducere. O plantă care nu mai creşte, moare.

Animalele participă, ca fiinţe înzestrate cu viaţă, dăruite cu instinct şi suflet, la *lumea sufletească*. Ele pot simţi plăcerea, pot îndura durerea şi le pot comunica prin propriile mişcări şi sunete. Ele ne bucură şi ne primejduiesc, în acelaşi timp, prin însuşirile şi prin *capacităţile lor sufleteşti* specifice, pe care le cunoaştem din proprie experienţă, din cercetarea comportamentului lor şi din fabule. Când animalul a crescut, forţele plăsmuitoare care nu mai folosesc pentru creştere servesc dezvoltării capacităţilor, îndemânărilor şi însuşirilor caracteristice pentru reproducere.

Omul, ca ființă înzestrată cu spirit, capabilă să învețe în nenumărate feluri, dezvoltată spre o tot mai mare libertate personală, participă, în plus, la *lumea spirituală*. În această lume sunt active puterile creatoare, în ea îşi au originea marile legi după care Pământul şi Cosmosul au fost organizate într-un mod plin de sens. Omul este singura ființă a celor patru regnuri astfel înzestrată încât să poată dezvolta *capacități spirituale* pentru a cunoaşte aceste legi şi pentru a dispune de ele după priceperea şi voința sa. Spre această înaltă menire este orientat din primul moment al existenței sale. De aceea, corpul forțelor sale plăsmuitoare se deosebeşte foarte mult de cel al plantei, gata mereu de creştere: în timp ce copilul parcurge treptele evoluției sale, îndată ce țelurile succesive de creştere şi formare au fost atinse, forțele plăsmuitoare care nu mai sunt folosite în acest sens se eliberează de sarcina anterioară şi servesc acum, o dată cu înaintarea în vârstă, la dezvoltarea aptitudinilor sale sufleteşti şi spirituale. Şi sufletul omului se deosebeşte în mod clar de cel al animalului. El îşi primeşte impulsurile nu numai din instinctele fizic-corporale înnăscute. El îşi primeşte motivele spre introspecție, spre autodeterminare, spre conştiența personalității libere, din acea parte care este în interiorul omului de natură spirituală.

În timpul evoluției, de la sugarul care zace neajutorat, țipând şi dând din picioare, până la adultul chibzuit, acționând cu răspundere, se petrec nişte metamorfoze extraordinare.

Din cercetarea subtilă a felului în care metamorfozele treptelor de creştere corporală se corelează cu paşii conştienței copilului, Rudolf Steiner a întemeiat o nouă artă a educației – pedagogia Waldorf.

Începând cu anul 1900, Rudolf Steiner a comunicat aceste cunoştințe în cărți, conferințe şi articole, drept ştiință spirituală antroposofică, mai întâi unui cerc foarte restrâns, dar apoi unui cerc tot mai mare de interesați. Din anul 1910, el a văzut necesitatea de a le lăsa să pătrundă şi în plăsmuirea artistică. În cartea "Drumul vieții mele", el relatează mai târziu despre aceasta:[25] "Cunoaşterea spirituală ca trăire o câştigă omul în întreaga sa existență. Toate forțele sufleteşti sunt stimulate. În fantezia creatoare străluceşte lumina trăirii spirituale, atunci când este prezentă această trăire."

Elementul artistic apare surprinzător de nou şi generos, atunci când Rudolf Steiner scrie prima dramă-mister, "Poarta inițierii"[26], care a fost reprezentată la München în 1910 şi căreia i-au urmat alte trei drame. El însuşi spune despre aceasta:[27] "Astfel, eu am simțit necesitatea ca ceea

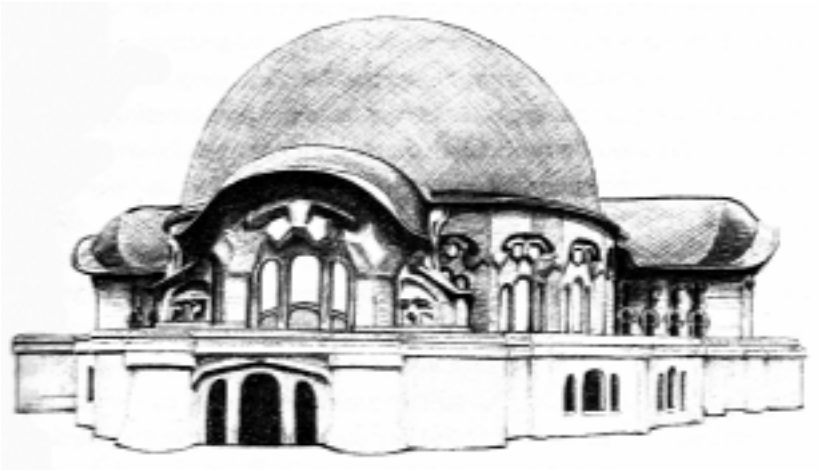
ce este plin de viață, mai ales în evoluția omenirii, să nu-l exprim doar teoretic, prin cuvânt, ci să-l exprim prin imagine scenică. Şi în acest fel au luat naştere cele patru drame-mister ale mele, care au fost reprezentate mai întâi în teatrul obişnuit."

Dacă în cărțile şi conferințele sale fuseseră indicate condițiile generale pentru evoluția sufletului uman, valabile pentru toți oamenii, acum putea fi reprezentat în formă artistică dramatică felul în care desfăşurarea evoluției, în toată diversitatea ei, se poate metamorfoza în cadrul unei forme individuale, în cazul unor oameni luați ca indivizi.

În anul 1911 a luat naştere în rândul membrilor Societății Antroposofice ideea de a pregăti un lăcaş propriu reprezentării dramelor-mister şi activității ştiinței spirituale antroposofice. În 1913 a început o construcție la Dornach, lângă Basel, în care se aflau o scenă cu o mare sală de spectacol, mici săli de conferințe şi spații auxiliare. Stilul de construcție al acestui edificiu era atât de nou şi de neobişnuit, încât nu lăsa neimpresionat nici un vizitator.

Noul, mai prezent ca niciodată, consta în faptul că legile de plăsmuire, care creează în natură un organism viu, aici stăteau la dispoziția voinței de creație a unei individualități artistice: Rudolf Steiner. În această construcție a fost revelat principiul conform căruia unitatea superioară, suprasensibilă, determină forma de ansamblu a construcției, ea putând fi, totodată, prezentă, ca element plăsmuitor de formă, în toate părțile individuale. Formele geometrice clare fundamentale ale întregului şi necesitățile statice rămâneau absolut vizibile, dar ele apăreau, prin aranjarea lor unele în raport cu celelalte şi prin modelarea plastică a formelor, ca străbătute de un suflu de viață.[28]

Deasupra unei fundații de beton se ridicau două rotonde mari, executate din lemn, de formă cilindrică, ce se întrepătrundeau, şi care erau sus terminate prin cupole. La punctul de contact unde se îmbinau cele două rotonde, se vedeau construite două aripi transversale. Deosebit de impresionant erau trăite formele plastice generoase, cioplite pe peretele exterior. Dacă privitorul îşi îndrepta atenția, de exemplu, în mod special asupra formelor ferestrelor, el vedea astfel varietatea lor şi, totuşi, simțea înrudirea: Fiecare formă aparținea întregului şi fiecare formă era, de asemenea, potrivită cu determinarea ei spațială.



Vedere din sud-vest a Primului Goetheanum

Vizitatorului care se angaja în studierea acestor metamorfoze i-ar fi putut veni în minte primele două versuri din poezia lui Goethe:

> Toate făpturile se aseamănă şi nici una nu-i celorlalte asemeni,
> Şi astfel, corul indică spre o tainică lege.

Atunci i-ar fi devenit clar de ce această construcţie purta numele de "Goetheanum".

Construcţia din lemn a fost distrusă de foc în noaptea de Anul Nou 1922. O a doua construcţie, din beton armat, a fost ridicată după noi planuri ale lui Rudolf Steiner. Ea arată – corespunzând materialului de construcţie, betonul – cu totul alte forme, însă la fel de pline de viaţă şi în mişcare, şi serveşte în principal reprezentaţiilor dramatice şi euritmice ale "Şcolii Libere pentru Ştiinţă Spirituală".[29]

În faza activităţilor artistice multiple a devenit evidentă şi necesitatea de a dezvolta o nouă artă de construcţie. Noua conştienţă despre unitatea superioară al omului, care vrea mereu să-şi integreze natura suprasensibilă spiritual-sufletească a fiinţei sale, s-a străduit să reînnoiască şi modelarea artistică a mişcării. S-a observat la reprezentaţiile prezentate cu dramele-mister că anumite procese scenice trebuiau să fie înfăţişate printr-o formă de mişcare. Când o tânără fată înzestrată pentru aceasta, Lory Smits, a avut dorinţa să înveţe o artă a mişcării ca profesie şi Ru-

Rudolf Steiner a fost întrebat dacă nu ar putea dezvolta o astfel de artă în corelație cu știința spirituală antroposofică, el a făgăduit imediat să dezvolte un nou mod[30] de mișcare artistică și a adăugat că ar fi vorba de o "vorbire vizibilă".

Cel care se ocupă de limbă și o iubește, va fi surprins când aude pentru prima oară: Euritmia este vorbire vizibilă. El va medita asupra acestui lucru și va întreba plin de așteptare, cum ar putea percepe, înțelege și exprima mișcarea corporală o astfel de complicată și minunată realizare cum este vorbirea. Căci aparține, totuși, celei mai mari minuni a existenței noastre faptul că omul poate gândi în interiorul său un gând, că îl poate cuprinde în cuvinte, cuvintele le poate rosti, că un alt om aude cuvintele, le poate înțelege și poate gândi același gând, iar acest lucru este posibil deoarece omul poate numi cu nume toate ființele, lucrurile și procesele vizibile și invizibile care trăiesc în conștiența sa.

Personalitatea înzestrată cu simțire artistică își va da seama că într-o artă a mișcării ce trebuie să pornească de la cuvânt nu poate fi vorba decât de cuvântul poetului. Atunci, în ea va lua naștere abundența de forme poetice ale genurilor epic, liric și dramatic și lui îi va părea mereu enigmatic felul în care această diversitate poate fi făcută vizibilă prin mișcarea corporală. Totuși, își va da seama foarte clar, reflectând plin de uimire, că arta poetică este în stare să formuleze toate percepțiile, cele mai înalte gânduri, sentimentele cele mai contradictorii, pe scurt, tot ceea ce îl însuflețește și îl umple pe om în interiorul său, și se va convinge că mișcările prin care această interioritate poate căpăta formă vor reprezenta în modul cel mai demn omenescul.

Astfel de așteptări au fost satisfăcute. În septembrie 1912, Lory Smits primește de la Rudolf Steiner, într-un curs de mai multe zile primele învățături euritmice. În curând s-au prezentat mai mulți oameni tineri, care căutau o reînnoire a artei dansului, și s-a desfășurat o activitate euritmică susținută. În multe ore de instruire și probe de scenă, Rudolf Steiner dă alte indicații de natură principială, dar și impulsuri pentru prelucrarea unor opere poetice, sfaturi pentru particularități stilistice, pentru euritmie în alte limbi etc. În anul 1919, arta euritmică s-a dezvoltat atât de mult, încât ea poate fi prezentată în public. Urmează reprezentații în multe orașe ale Europei. Adeseori, Rudolf Steiner ține un mic discurs introductiv înaintea spectacolului și descrie cum a putut lua naștere această artă prin extinderea ideilor lui Goethe.

În pliantul-program al primei reprezentații publice de euritmie, în februarie 1919, la teatrul "Păun" din Zürich, se putea citi:[31] "Arta mişcării denumită euritmie, care până acum a fost cultivată numai în cerc restrâns, şi-a luat punctul de plecare din concepția lui Goethe, care susține că orice artă este dezvăluirea legilor ascunse ale naturii care fără o astfel de dezvăluire ar rămâne ascunse. De această idee se leagă o alta, la fel de goetheană. În fiecare organ uman în parte se găseşte o expresie corespunzătoare cu forma umană de ansamblu. Fiecare parte componentă a omului este, într-un fel, un om în mic, aşa cum – gândind în perspectivă goetheană – frunza plantei este o plantă în mic. Putem să inversăm acest gând şi să vedem în om o expresie generală a ceea ce reprezintă unul dintre organele sale. În laringe şi în organele care sunt legătură cu el, ca organe ale vorbirii şi cântatului, prin aceste activități sunt efectuate, sau doar intenționate, anumite mişcări, care se dezvăluie în sunete sau combinații de sunete, în timp ce mişcările înseşi rămân, în viața obişnuită, neobservate. Nu atât mişcările înseşi, cât mai mult intențiile de mişcare ar putea fi transformate astfel prin euritmie în mişcări ale întregului corp. Prin întregul om s-ar reda în mod vizibil, ca mişcare şi ținută, într-un sistem organic unic, ceea ce se petrece la nivel imperceptibil în imaginile sunetelor vorbirii şi ale sunetelor muzicale. Prin mişcările membrelor, în om se revelează ceea ce are loc în laringe şi organele sale învecinate în timpul vorbirii şi cântatului; prin mişcarea în spațiu şi prin formele şi mişcările realizate de grupele de euritmişti, este înfățişat ceea ce trăieşte în sufletul omului în sunetul muzical şi în vorbire. Astfel este creat, prin această artă a mişcării euritmice, ceva la a cărui naştere au condus impulsurile ce au acționat în evoluția tuturor formelor de artă. Este exclus orice element arbitrar, mimic sau pantomimic, este exclusă orice simbolizare a elementului sufletesc prin mişcare. Expresia este obținută printr-o corelație interioară legică, aşa cum se întâmplă în muzică. Euritmia trebuie să conducă din nou arta dansului spre ceea ce a constituit cândva, în esența elementului artistic, punctul ei de plecare, de care însă ea s-a depărtat de-a lungul timpului. Dar ea vrea să facă acest lucru în sensul unei concepții artistice cu adevărat moderne, nu prin imitație sau doar prin simpla reproducere a ceva învechit."

Euritmia nu a luat naştere ca dexteritate genială a unui dansator. Ea a fost creată de Rudolf Steiner, personalitate universală pe tărâm ştiințific şi artistic. Steiner a cunoscut, prin capacitățile sale de percepție a suprasensibilului, ființa umană în unitatea ei spirituală, sufletească şi corpora-

lă. El a văzut, totuşi, şi situaţia epocii contemporane. El prezintă epoca tehnică drept treaptă indispensabilă şi necesară în evoluţia conştienţei omenirii. Şi tocmai acolo unde ea îşi arată părţile negative, acolo unde ea aduce prejudicii relaţiilor din natură, unde deranjează structura socială, unde limitează demnitatea personalităţii, tocmai acolo poate să ia naştere un progres, atunci când această situaţie trezeşte omului contemporan conştienţa pentru o introspecţie asupra propriei fiinţe şi pentru asumarea responsabilităţii pe care o are faţă de natură.

Dacă în primul capitol al cărţii s-a putut spune că forma mişcării lucrătorului la maşină corespunde modului de conştienţă al inginerului, tot aşa poate fi exprimat aici faptul că forma mişcării euritmiei corespunde dezvoltării conştienţei pe care a inaugurat-o cercetătorul Viului, conform concepţiei goetheene despre lume.

III.
Relaţia dintre mobilitatea sufletească şi mobilitatea corporală

Fiecare mişcare euritmică îşi are originea ei sufletească. Euritmistul urmăreşte să conştientizeze legi fundamentale ale vieţii sufleteşti: legătura sufletului cu mediul înconjurător, care se exprimă în diverse forme de simpatie şi antipatie, de dăruire şi retragere în sine; discuţia sufletului cu sine însuşi, care se exteriorizează în dispoziţii de bucurie şi durere, evlavie sau deznădejde; activităţile sufleteşti ale gândirii, simţirii şi voinţei, care sunt de natură suprasensibilă, chiar atunci când sunt orientate spre percepţia senzorială.

Pentru ca abundenţa pornirilor sufleteşti să poată fi angrenată în organismul mişcării, printr-o activitate de modelare, euritmistul trebuie să se elibereze de toate tendinţele obişnuite, legate de un scop de mişcare cotidian; el trebuie, de asemenea, să cunoască particularităţile inconştiente din mişcările sale şi să le depăşească. Abia după aceea şi-a cucerit el spaţiul liber de a cultiva euritmia, adică marea sarcină de a începe să facă vizibilă o operă artistică poetică sau muzicală, în toate detaliile şi până în cele mai fine nuanţe, ca pe o operă de artă a mişcării.

El va stimula şi va transforma, prin activitate sufletească, forţele plăsmuitoare care îi stau libere la dispoziţie pentru activitatea artistică, în aşa măsură, încât în curgerea mişcării va putea să apară ceea ce a creat în sufletul său o personalitate poetică din preaplinul legilor vii ale limbii.

Euritmistul care a păşit pe scenă într-o reprezentaţie se opreşte, cel mai adesea, o clipă, înainte de începutul bucăţii sale. Stând, înainte de mişcare, el este într-o situaţie asemănătoare cu pictorul înaintea pânzei albe. Este atitudinea transparenţei neutre, relaxate, a corpului, şi a mobilităţii sufleteşti concentrate, pregătindu-se pentru mişcarea artistică ce urmează. Un aspect unilateral nedepăşit sau necontrolat în poziţia corpului, sau o apăsare a sufletului de către impresiile cotidiene, ar fi ca o pată pe pânza albă de in.

Un exercițiu pentru ținuta pregătitoare începe cu întrebarea: Cum stau eu în mediul meu înconjurător, cum stau în lume? Şi răspunsul ar putea suna cam în felul următor:

"*Sub picioare* am pământul tare. El îmi dă trăirea siguranței şi stabilității." Şi când cel care exersează alege cuvântul "stabilitate", se poate întâmpla să fie pregătit să folosească nişte cuvinte ale percepției senzoriale în sens figurat şi în zona sufletescului. Sau invers? În orice caz, el face experiența că se poate realiza, în planul conştienței, legătura dintre siguranța sufletească şi stabilitate şi ținuta exterioară a corpului.

"*Mediul meu* este plin de procese, ființe vii şi obiecte. Mediul mă face să mă viețuiesc: Eu sunt punctul central!" Euritmistul face să-i fie clar faptul că el este conştiența, punctul central, mai ales datorită mediului. Acest lucru îl face să presimtă că deja în poziția stând în picioare există în stare latentă ceea ce se va manifesta apoi în mişcare într-o diversitate nesfârşită: dialogul dintre eu şi lume.

"*Deasupra mea, cerul*. El îmi dă senzația de înălțime, vastitate şi albăstrime – şi trăirea că mă pot orienta liber." Trăirea intensă a infinitului deasupra capului său îi va activa forța sufletească şi corporală de verticalizare şi el va face vizibilă treptat această forță în ținuta sa corporală.

În exersarea poziției stând în picioare, euritmistul îşi câştigă echilibrul dintre uşor şi greu, dintre conştienta de sine şi dăruirea față de mediul înconjurător, din care se poate dezvolta apoi în mod liber mişcarea euritmică.

Cel ce face euritmie trebuie să-şi caute un alt echilibru, nou, atunci când exersează *mersul*, păşitul.[32] Cu impulsul de voință spre mişcare se ridică de pe sol piciorul drept – mai întâi cu călcâiul -, într-un spațiu al uşorului. El este purtat de parcă ar pluti, totuşi, aproape de sol şi foarte conştient de țel, orientat în față. Acolo, el atinge solul – mai întâi cu vârful labei piciorului – şi talpa piciorului este pusă cu mare sensibilitate, sigur şi plin de forța de a făptui, în timp ce piciorul stâng începe să se ridice pentru următorul pas. Atunci când euritmistul îşi îndreaptă atenția asupra acestui proces, el nu are voie să renunțe la ținuta destinsă, dreaptă, pe care a câştigat-o în poziția stând în picioare. Aşa cum a învățat să meargă, în mod inconştient, copilul mic, la fel, cel ce exersează trebuie să învețe din nou, încă o dată, însă acum pe deplin conştient, astfel încât să poată dezvolta noul mod de mişcare.

În acest păşit aparent atât de simplu, totuşi, greu de obținut, cu cele trei faze ale sale: ridicare, purtare şi aşezare a piciorului -, el caută să se apropie de arhetipul omului care păşeşte, el încearcă să învingă obişnuințele personale şi piedicile inconştiente. Când a reuşit să realizeze păşitul în orice viteză şi după toate direcțiile spațiului – înainte, înapoi, lateral -, el şi-a creat bazele şi şi-a cucerit spațiul liber pentru nenumăratele variații ale păşitului, care trebuie să-i stea la dispoziție pentru o modelare artistică. Fantezia artistică îi va da aripi să găsească pentru fiecare rostire poetică forma de pas corespunzătoare.

Cel ce euritmizează poate, de exemplu, să pună în evidență prima fază, desprinderea piciorului de sol, față de celelalte două faze. Prin aceasta, devine vizibilă uşurimea, bucuria care poate ajunge până la saltul jubilând în înalt. Dar şi dorința de a merge energic poate fi scoasă în relief prin accentuarea primei faze a pasului.

A doua fază, purtarea mai departe, orientată spre țel, a piciorului desprins de sol, cuprinde multe posibilități de variație referitor la modul de înaintare. O purtare liniştită, clară, uniformă, a pasului pe forma de drum lung, drept, va exprima o rostire lucidă, abstractă. Paşii ce curg în forme de drum diferit plăsmuite pot convinge privitorul într-o descriere epică. Dacă paşii sunt mai rapizi şi mai mari decât se potriveşte cu dimensiunea corpului, atunci în acest fel apare o strădanie nerăbdătoare de înaintare. Când un euritmist vine pe scenă cu paşii peste măsură de lungi, care se strecoară prudenți, pe un drum în formă de linie şerpuită, deoarece el trebuie să reprezinte într-un basm o vrăjitoare sau un tâlhar, în acest fel se poate vedea intenția cea rea în fiecare pas. Şi ținuta un pic cocoşată, pe care o adoptă aici, arată că astfel de creaturi nu țin seama de Cer şi că le lipseşte forța de verticalizare. Aşezarea piciorului poate fi accentuată până la tropăit, când trebuie să fie exprimată conştiența de sine, forța de făptuire şi curajul. Când, totuşi, este o aşezare şovăitoare sau care cedează greutății, aceasta corespunde dispoziției de slăbiciune, oboseală, tristețe sau griji. În reprezentarea euritmică a următoarei poezii de Albert Steffen[33], o modelare a pasului evident artistică va putea arăta o confruntare a dispozițiilor sufleteşti într-un mod ce impresionează deosebit:

Ich bin schon unten, wenn ich geh
so schleppend-schwer,
und leb noch oben, wenn ich seh
das Sternenheer.

Ich bin schon nahe meinem Fall,
gleit' grubenwärts,
und fühle schweben noch im All
mein ewiges Herz.

Ich bin schon tote Erdenschicht, pe silabele accentuate
verwes im Grab,
Und ungeboren noch im Licht
ström ich herab.

Eu sunt jos deja, mergând } numai patru paşi grei
atât de greoi-târâtor, } pe silabele accentuate

Şi trăiesc încă sus, văzând } uneori paşi uşori,
ceata stelelor. } plutitori, regulaţi

Deja aproape sunt de prăbuşire,
alunec drept în mormântul-cavernă,
şi încă simt planând în nemărginire
inima mea eternă.

Sunt deja o moartă bucată de lut,
putrezit în groapă,
şi în lumină încă nenăscut
mă revărs în jos ca pe-o apă.

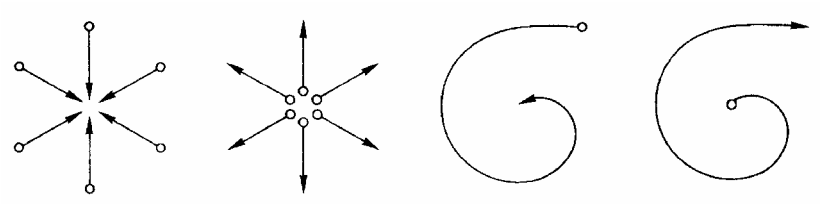
Euritmistului trebuie să-i stea la dispoziţie o mare mobilitate a picioarelor, dacă vrea să facă vizibilă curgerea ritmică a unei poezii ca pe o mişcare a întregii sale fiinţe. Dacă forma ritmic-metrică trebuie să fie minuţios cizelată – prin paşi mici sau uşori, pentru silabele scurte sau neaccentuate, şi prin paşi lungi sau puternici, pentru silabele lungi sau accentuate -, dacă o accentuare a frazei sau a versului trebuie să fie scoasă în relief, flexibilitatea picioarelor este mereu cea care face ca întreaga ţinută corporală în mişcare să devină liberă pentru gesturile euritmice. Într-un cu totul alt mod este cerută diversitatea păşirii atunci când prin aceasta sunt exprimate cuvântul, noţiunea şi fraza, astfel încât euritmistul să poată realiza forme drepte, curbe, rotunde sau colţuroase,

cu o simțire fină pentru relația dintre sensul şi forma vorbită a unei poezii.

Brațele şi mâinile sunt membrele organismului uman de mişcare cu cele mai multe posibilități. Ele vor face vizibil cel mai frumos dialogul ce nu ia niciodată sfârşit care are loc între punctul central şi circumferință, între interiorul sufletului şi fenomenele exterioare, între eu şi lume. Noi suntem înconjurați în permanență de procese şi lucruri pe care le percepem cu simțurile noastre. Noi alegem neîncetat ceea ce individualitatea noastră vrea să-şi însuşească din valul de impresii. Modul în care trăim lumea înconjurătoare, modul în care o acceptăm sau o refuzăm, modul în care o ordonăm şi o prelucrăm în conştiență, îşi are originea în sâmburele cel mai interior al ființei noastre. El ne determină acțiunea, pe care o lăsăm să pătrundă iarăşi în mediul ce ne înconjoară. Cu cât dezvoltăm mai mult această autodeterminare, cu atât ne devine mai conştientă existența noastră de om. În gestul brațelor, al mâinilor şi al degetelor desfăcute în sus şi spre înainte, are loc, pentru euritmist, totala dăruire față de mediului înconjurător. De acolo, el conduce mâinile treptat şi pe drumul direct spre centrul părții superioare a corpului Vârfurile degetelor de la mâini sunt acum uşor îndoite aproape de piept, până când ele se liniştesc şi a fost atins gestul celei mai adânci interiorități. Apoi, el conduce mâinile din nou înapoi în gestul de început, afară, în mediul îndepărtat. O delicată aplecare şi ridicare a capului însoțeşte ambele mişcări.

Efectul mişcării brațului ce se strânge, concentrându-se spre punctul central, poate fi sprijinit şi amplificat prin faptul că mai mulți oameni care se mişcă, începând de la periferia unui cerc şi coordonându-se, totodată, cu mişcarea brațelor, tind împreună spre punctul central al cercului. După o răsucire a corpului, pleacă înapoi spre periferie. Grupa poate ajunge la periferie şi păşind cu spatele, simțind "exteriorul" în spatele său, şi cu brațele sus, în afară, conducând uşor spre spate.

Dacă un singur euritmist vrea să accentueze mişcarea brațelor printr-o formă de drum corespunzătoare, el indică "exteriorul" pe o porțiune scurtă aflată aproape de linia cercului, pentru ca apoi să se apropie într-o linie în formă de melc de punctul central. El se întoarce la periferie pe acelaşi drum de forma unei spirale.



toţi împreună *unul singur*
spre interior *spre exterior* *spre interior* *spre exterior*

Şi acest exerciţiu trebuie să poată fi realizat de euritmist într-o claritate originară – ca sistola şi diastola, în sensul lui Goethe -, în mod suveran, înainte de a modela nenumăratele diferenţieri ce izvorăsc de aici.

Dacă el consideră "interiorul" şi "exteriorul" drept unilateralităţi *polare*, atunci va acorda cea mai mare atenţie sosirii la *punctele extreme* ale formei de spirală şi zăbovirii acolo. Concentrarea spre interior poate fi realizată, de exemplu, într-o trăire plină de durere, atât de puternic, încât ea poate să aducă întregul corp spre o aplecare adâncă. În plâns, ar fi atunci prezentă deja o uşoară relaxare. Dilatarea spre exterior poate creşte de la o dispoziţie de voioşie exuberantă, într-o mişcare fluturândă a braţelor desfăcute, cu paşi săltaţi, până la periferie, în râs ar fi atunci iarăşi prezentă o uşoară comprimare. Se pot pune faţă în faţă mai multe atitudini, precum: o afirmare concentrată de sine sau o meditaţie reflexivă şi o neglijentă pierdere de sine în mii de detalii, sau izolarea şi sociabilitatea, zgârcenia şi risipa, reţinerea temătoare în sine şi năvălirea vijelioasă, plină de curaj, în exterior.

Când euritmistul îşi dăruieşte atenţia nu unilateralităţilor, ci *legăturii* dintre interior şi exterior, relaţiei dintre lume şi eu, nu va scoate în evidenţă în modelarea sa punctele extreme, ci *drumul* care se află între acestea. Lui i se cere să producă forţă sufletească şi să menţină în conştienţă privirea de ansamblu, cuprinzătoare, asupra relaţiei dintre polarităţi. Ce sentiment trezeşte în interiorul sufletului ceea ce este perceput în exterior? Ce efect va exercita în jur o hotărâre, atunci când ea devine faptă? Dacă euritmistul urmăreşte necontenit aceste întrebări, cu simţ artistic, el va găsi că pentru tot ce se întâmplă în jur există o corespondenţă în sufletul uman. Iar modul în care personalităţile poetice transpun această legătură în forme poetice îi va stârni cel mai profund

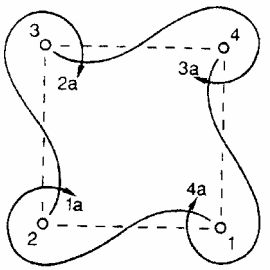
interes.[34] Rudolf Steiner descrie măreția legăturii dintre eu şi lume în rostirea:

Erkennt der Mensch sich selbst:
Wird ihm das Selbst zur Welt;
Erkennt der Mensch die Welt:
Wird ihm die Welt zum Selbst.

Dacă omul se cunoaşte pe sine:
Sinele îi devine lume;
Dacă omul cunoaşte lumea:
Lumea îi devine Sine.

El dă euritmiştilor imbolduri să creeze forme de spirală în toate variantele. La un exercițiu pentru "copii şi oameni tineri", la care participă patru colaboratori, el adaugă următoarea formulă-sentință pentru gândire şi rostire:

Schau in dich! Schau um dich![35]
Priveşte în tine! Priveşte în jurul tău!



Priveşte în tine! – drumul pentru dus se înfăşoară şi este vocalic.
Priveşte în jurul tău! – drumul de întors se desfăşoară şi este consonantic (1 merge la 1a şi înapoi; 2 merge la 2a şi din nou înapoi etc. Forma se parcurge frontal).

Goethe este foarte familiarizat cu acest motiv. În opera sa, îl găsim într-o varietate plină de fantezie. De exemplu, în maxima:[36]

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt'es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

De n-ar fi ochiul ca un Soare,
Spre Soare n-ar putea privi vreodată;
Cum ne-ar vrăji dumnezeiescul oare,
De n-ar fi-n noi Dumnezeirea toată?

Şi în marea poezie "Cuvântul orfic originar" (fragment din prima strofă):[37]

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruβe der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten...

Ca-n ziua aceea când pe lume ai venit,
Soarele zăbovea la al planetelor salut,
Tu ai crescut şi în curând te-ai împlinit
După-acea lege după care-ai fost făcut...

La fel ca în foarte timpuria poezioară:[38]

An Kenner und Liebhaber

Was frommt die glühende Natur
An deinem Busen dir,
Was hilft dich das Gebildete
Der Kunst rings un dich her,
Wenn liebevolle Schöpferkraft
Nicht deine Seele füllt
Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder bildend wird.

Specialistului şi amatorului

La ce îți folosește natura arzătoare
La pieptul tău,
La ce-ți ajută plăsmuirea
Artei din jurul tău,
Dacă forța creatoare plină de iubire
Nu îți umple sufletul
Şi prin vârful degetelor tale
Nu se naşte din nou plăsmuind.

De o lapidară pregnanță este maxima lui Angelus Silesius:[39]

Wer sich den Mittelpunkt zum Wohnhaus hat erkiest,
Der sieht mit einem Blick, was in dem Umkreis ist.

Cine şi-a ales punctul central drept locuință,
Acela vede cu o privire ce este pe circumferință.

Forma distihului (la Angelus Silesius, sub formă de alexandrin, iambul cu şase picioare şi cu rimă finală) dă confruntării celor două polarități veşmântul poetic. Şi distihul antic exprimă precis – deja prin forma metrică diferită a celor două versuri – opoziția şi adeseori şi contrastul dintre "interior" şi "exterior". Aşa ceva se poate găsi şi în distihul amintit de Schiller, chiar dacă mai ascuns:[40]

Der Epische Hexameter

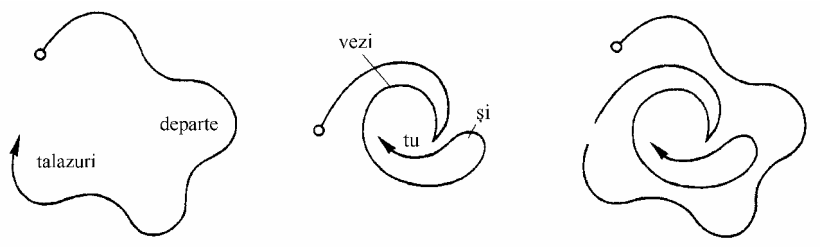
Schwindendelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Hexametrul epic

Amețitor te poartă mai departe pe talazluri curgătoare fără odihnă,
În spate vezi tu, tu vezi în fața ta, doar cerul şi marea.

În primul vers domină dăruirea pasivă față de mişcarea nesfârşită, ritmică, a valurilor; aceasta ar putea fi făcută vizibilă în reprezentare

euritmică printr-o linie vălurită desfăşurându-se periferic. În al doilea vers, cu ambele sale cezuri abrupte (prima ia naştere prin construcţia frazei, a doua, prin forma metrică: … siehst tu / du siehst / vor dir ... – ... vezi tu / tu vezi / în faţa ta …), domneşte reflectarea activă interioară, din care ia naştere imaginea cerului şi a mării; aceasta ar putea să devină vizibilă printr-o spirală, condusă spre interior şi din nou spre exterior (oglindind poziţia cuvintelor "siehst tu / du siehst" – "vezi tu/ tu vezi").



Spectatorii văd forma din această parte
primul vers *al doilea vers* *întreaga formă*

Dorul de a însufleţi spaţiul interior al sufletului, de a-l extinde prin experienţele propriei simţiri şi, în acelaşi timp, de a face din el un refugiu izolat, se exprimă în următoarele două poezii:[41]

Marie Louise Kaschnitz (1901-1975)

Inwendig

Mit Muscheln spielen
Ohne daβ Muscheln da sind
Abtasten die rauhen Riefeln
Das Gewand
Der Anadyomene und Perlmutt
von den Rändern des Himmels.
Oder die kleine
Buchecker, die nicht da ist
drehen, drehen
Dreikant zwischen den Fingern

und Vögel singen
im Buchenflackerschatten hochzeitlich.

Nichts muβ mehr da sein
Kein Buch
sich mehr aufschlagen kein
Orchester sich stimmen.
Du meine inwendige Welt
Meine globale Landschaft
Meine groβe Versammlung.

Interior

Cu scoicile se joacă
Fără ca scoicile să fie aici
Explorează canelurile aspre
Veşmântul
Lui Anadyomene şi sideful
de pe marginile cerului.

Sau micul
Fir, ce nu este aici
învârte, învârte
Triunghiular între degete
şi păsările cântă
în umbrele pâlpâinde ale fagilor un cântec de nuntă.

Nimic nu mai trebuie să fie acolo
Nici o carte
nu se mai deschide, nici o
orhestră nu se mai acordează.
Tu, lumea mea interioară
Peisajul meu global
Marea mea colecție.

Eugen Gomringer (născut 1925):

sich zusammanziehen und
sich abgrenzen
die mitte bilden und
wachsen
die mitte teilen und
in die Teile wachsen
in den teilen sein und
durchsichtig werden
sich zusammenschlieβen und
sich abgrenzen

a se comprima şi
a se delimita
a forma centrul şi
a-l creşte
a împărți centrul și
a-l creşte în părți
a fi în părți şi
a deveni transparent
a se uni şi
a se delimita.

Observatori ai literaturii contemporane definesc adeseori problema atât de stringentă a căutării spațiului interior al sufletului drept o "retragere spre eu", o "fugă spre interior", sau drept "nouă interioritate". Poeții, care sunt dispuşi să învingă catastrofele secolului nostru cu spirit treaz, văd extrem de clar necesitatea decisivă pentru viitor: Sufletul uman trebuie să pătrundă pe un teren nou, ca să sondeze profunzimile ființei eului său şi să conceapă noul său raport cu mediul. Ca să creeze o cale nouă pentru astfel de inițiative, poeții au înlăturat obişnuitul, tradiționalul, gata-făcutul; nu numai concepțiile despre lume, părerile şi visele trecutului, ci şi multitudinea formelor poetice armonios structurate, care luaseră naştere de-a lungul secolelor şi care atinseseră punctul culminant chiar în ultimul secol; însăşi gramatica şi construcția frazei au fost scoase din rosturile lor. Ei au formulat cu aceasta situația de criză îngrijoră-

toare într-un mod admirabil. Criticarea stridentă şi radicală a timpului exprimă adânca consternare a sufletului şi trebuie să-l zguduie pe cititor. Înstrăinarea cuvintelor, a reprezentărilor, imaginilor şi gândurilor vrea să alunge sufletul din locul său comod şi să-i ceară să pună noi întrebări – sau vechi întrebări într-un fel nou. Combinaţiile de cuvinte neaşteptate, jocurile caleidoscopice de cuvinte, permit cititorului să se transpună într-o stare de plutire depărtată de cotidian.

Când euritmistul lasă să acţioneze asupra sa multitudinea eterogenă ce nu poate fi trecută cu vederea – ba chiar nici cuprinsă cu privirea – a poeziei contemporane sau când încearcă să modeleze în mod euritmic o astfel de poezie, atunci va trebui să se întrebe mereu dacă poetul a ajuns pe drumul spre interior la un sfârşit, sau dacă e în stare să aprindă în sufletul său o scânteie care să-i lumineze drumul spre o dezvoltare viitoare, superioară, a conştienţei. Euritmistul va consulta forţa de orientare şi limpezire ce poate proveni din exerciţiile cu spirale. De aceea, am putea lua în considerare în acest punct încă un exerciţiu euritmic cu forme de spirală.

În timp ce exerciţiul "Priveşte în tine! – Priveşte în jurul tău!" – ca discuţie a interiorului sufletesc cu mediul vizibil, cu creaţia finită care ne înconjoară – îi devine familiar celui ce exersează şi îi împrospătează sufletul într-un mod asemănător celui în care inspiraţia şi expiraţia împrospătează corpul, următorul exerciţiu cere o înaltă concentrare şi interiorizare.

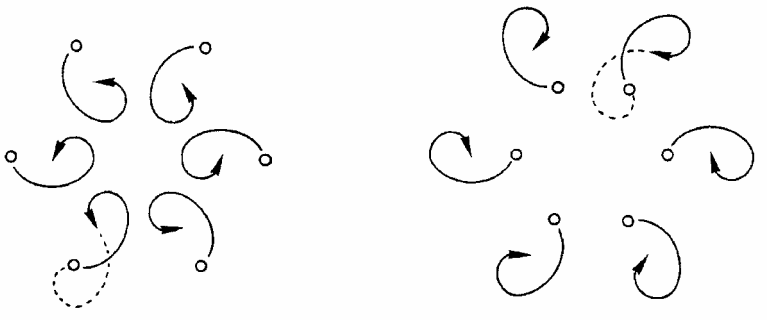
Rudolf Steiner schiţează două forme de spirală care nu sunt determinate prin polaritatea "spre interior" şi "spre exterior". Ambele spirale conduc din afară spre înăuntru! Prin dispunerea lor în spaţiu, ele devin, totuşi, în mod clar diferite:

Mai mulţi euritmişti stau pe linia cercului, îndreptaţi spre centrul cercului. Ei se apropie cu prima formă de spirală de centrul cercului. Cu a doua spirală, care conduce din nou din afară spre înăuntru, ei merg cu spatele păşind înapoi la periferie, ca într-o circumferinţă mai mare.[42] Rudolf Steiner dă pentru acest exerciţiu frazele însoţitoare:

Wir suchen die Seele – uns strahlet der Geist.
Noi ne căutăm sufletul – ne străluminează spiritul.

În exersarea artistică şi în meditarea asupra cuvintelor, se explică faptul că prin a doua spirală este făcut vizibil un plan superior, un plan în

care sufletul omului este îndreptat spre spiritualul pe care îl presimte şi din conştienţa pentru acesta începe să se dezvolte ceea ce are voie sufletul să aştepte din lumea spirituală.



1
Wir suchen die Seele
Noi ne căutăm sufletul

2
Uns strahlet der Geist.
Ne străluminează spiritul

În scrierea sa "Educarea neamului omenesc", poetul şi gânditorul Gotthold Ephraim Lessing, arată că educaţia spre înaltul ţel de a atinge omenescul nu ar putea fi realizată într-o singură viaţă, ci în mai multe vieţi, prin încarnări mereu noi.[43] Îndrăzneala gândului şi puterea cuvântului ultimelor două fraze ale acestei scrieri ar putea deveni vizibile ca mişcare euritmică în sensul formei cu spirale de mai sus:

Und was habe ich denn zu versäumen? 1
Ist nicht die ganze Ewigkeit mein? 2

Şi ce am eu, deci, de pierdut? 1
Nu este întreaga veşnicie a mea? 2

Sufletul este legat, pe de-o parte, în mod interior, de mediul vizibil, de lumea fizică. Percepţiile, care îi sunt mijlocite omului prin simţurile sale, îi umplu conştienţa în mare măsură de la trezire până la adormire. Câte impulsuri nu primeşte artistul din aceste percepţii!

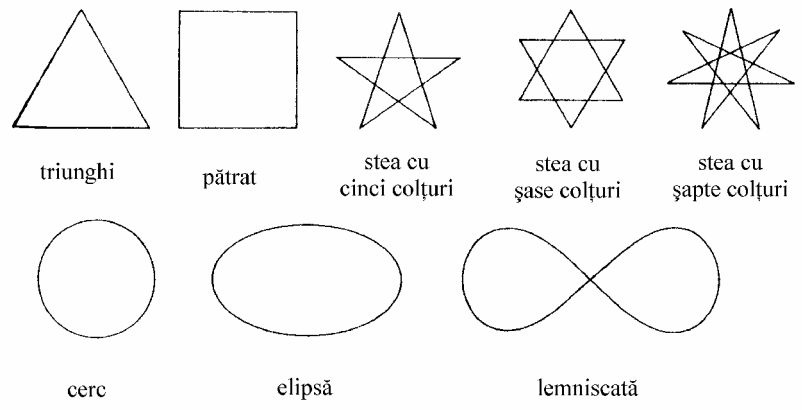
Pe de altă parte, sufletul este îndreptat spre ceea ce în interiorul său – aici, omul este o fiinţă spirituală individuală – este de aceeaşi natură cu

lumea spirituală, fără ca el să fie întotdeauna pe deplin conştient de acest lucru. De aici îşi primeşte artistul ideile şi inspiraţiile, prin care el poate ridica până la opera de artă ceea ce primeşte din domeniul simţurilor. Totuşi, în acest proces sufletesc mobil, viu, se află o dimensiune şi mai cuprinzătoare, chiar una universală: sufletul uman este scena întâlnirii dintre lumea fizică şi lumea spirituală. Omul poate să se simtă ca punct central şi punct de întâlnire într-o unitate superioară ce cuprinde cele trei lumi. Şi, aşa cum cercetătorul forţelor plăsmuitoare pline de viaţă va exersa, pentru a gândi unitatea superioară a "plantei originare", activă şi mereu prezentă în fiecare detaliu, tot astfel va încerca euritmistul să simtă în interiorul său unitatea superioară aparţinând sufletului uman şi să o lase să devină activă pentru fapta artistică individuală. Este exersarea practică a afirmaţiei lui Rudolf Steiner:

"Această artă a mişcării o poate realiza numai cineva care recunoaşte şi trăieşte în convingerea că omul constă din trup, suflet şi spirit."

O aptitudine deosebită a sufletului este forţa sa de gândire şi reprezentare pentru *formele geometrice*.

Mişcate euritmic



sunt elemente extraordinare de exersare pentru euritmist, pentru ca el să facă să pătrundă în mod conştient această capacitate sufletească în conducerea mişcării. Ele îi sunt piatră de încercare a autodisciplinei şi dis-

ponibilității de a face – împreună cu alți parteneri – ca în procesul de mişcare euritmică să ia naştere comunitatea.

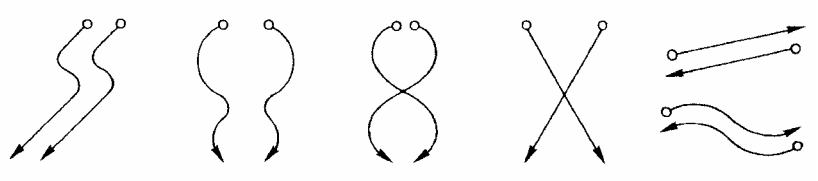
Cineva care desenează forme geometrice ia rigla şi compasul în mână şi totul apare foarte precis pe hârtie, fără osteneală. Ia-i însă rigla şi compasul – el trebuie să deseneze cu mâna liberă. Dacă se observă pe sine însuşi, va descoperi că acum, ca să deseneze o linie dreaptă foarte precisă şi un cerc perfect rotund, trebuie să-şi intensifice forța de reprezentare geometrică şi s-o lege mai intim din interior cu acțiunea de voință a mişcării mâinii şi că simțul său pentru formă trebuie să devină acum extrem de treaz, pentru ca desenul să devină precis.

Dar ce intensitate trebuie să dezvolte euritmistul pentru acest proces! Nu numai cu mâna liberă, nu, el trebuie să creeze cu piciorul liber, şi chiar participând cu întreaga ființă, el trebuie să creeze în spațiul liber o dreaptă sau un cerc, în mişcare, păşind, să le creeze într-un mod atât de caracteristic şi de puternic, încât simțul pentru forma geometrică a spectatorului să se mişte şi el, şi atât de durabil, încât această formă să răsune mai departe în spectator, chiar atunci când el însuşi deja se opreşte din nou. O formă geometrică pe hârtie este numai o schițare abia vizibilă, abstractă şi sărăcăcioasă, a ceea ce se înfățişează prin euritmie drept geometrie mobilă. Deja în configurațiile geometrice cele mai simple, în linia dreaptă şi cea curbă, există nenumărate posibilități de reprezentare euritmică: o dreaptă la care ai sentimentul că ar începe la infinit şi s-ar întoarce din nou într-acolo – o dreaptă care uneşte un punct fix cu alt punct fix pe drumul cel mai scurt – o dreaptă orientată – una fără țel; un cerc care apare ca reflexul unei delicate linii a orizontului (acesta poate fi făcut vizibil printr-o înclinare abia perceptibilă a corpului spre în afară) – un cerc care delimitează în mod protector o suprafață aflată în interior (printr-o uşoară înclinare a ființei spre înăuntru) – un cerc în deplin echilibru între interior şi exterior, la care elementul spațial (interior – exterior) se retrage şi mişcarea circulară ce curge liniştit scoate în evidență elementul temporal – etc.

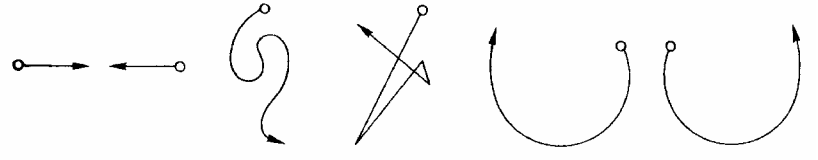
Noul în legătură cu numerele apare atunci când numărul participanților face să ia naştere în spațiu, prin mişcarea euritmică, o configurație geometrică. Descoperirea că aranjarea legată de numere poate face vizibile situații şi procese sufleteşti va uimi unele calculatoare.

Dar poeții ştiu să folosească posibilitățile care li se oferă prin formele strofelor cu trei, patru, cinci sau opt versuri, prin forma poetică a terținei sau a sonetului.

Deja când în spațiu se mişcă *doi* euritmişti, se dezvăluie variațiunile nenumărate ale relației:



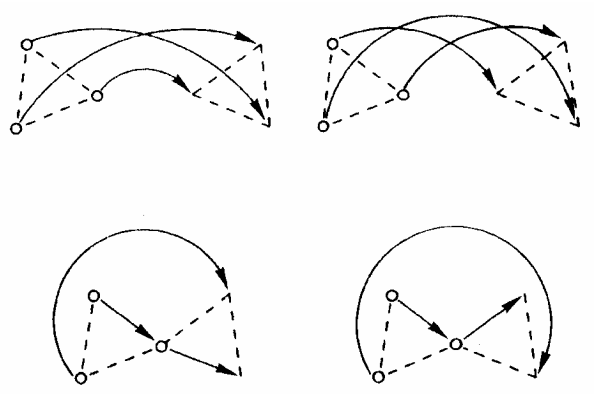
mergând în paralel *în oglindă* *încrucişându-se* *alături*



unul în întâmpinarea celuilalt *în sens opus* *totuşi, ei se pot mişca unul față de celălalt şi*

în aşa fel încât să deschidă în mijloc un spațiu pentru ceva nou, ca şi când s-ar ridica o cortină.

Trei euritmişti care stau în triunghi pot să-l desființeze şi să formeze iarăşi, într-un alt loc în spațiu, un nou triunghi. Ei îşi încep drumurile în acelaşi moment. Dacă drumurile spre noul triunghi sunt diferite ca lungime, atunci îi este necesar fiecăruia în parte un simț fin şi atenție pentru viteza de mişcare a celorlalți doi, pentru ca toți trei să ajungă în acelaşi timp în noul triunghi.



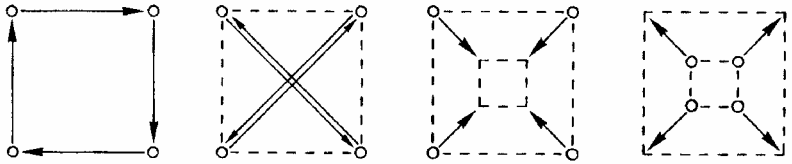
Altceva devine vizibil când *patru* euritmişti formează un pătrat. Această formă nu se poate dizolva tot atât de fluid, pentru a se asambla din nou, ca într-un triunghi. Totuşi, în interiorul celor patru colţuri se permit diferite feluri de mişcare şi se păstrează mereu, în acest caz, caracterul relaţiei perfect îmbinate. Şi forma poetică a strofei cu patru versuri creează adeseori impresia echilibrului interior, şi, astfel, se pot dezvolta pentru catrene cele mai frumoase variaţiuni euritmice în pătrat.

Următoarea formă pătrată, pe care Rudolf Steiner a dat-o pentru copii şi tineri[44], exprimă această mobilitate interioară. Frazele însoţitoare sună astfel:

Wir suchen uns, wie leben uns, ganz nah.
Noi ne căutăm, noi ne trăim, suntem foarte aproape.

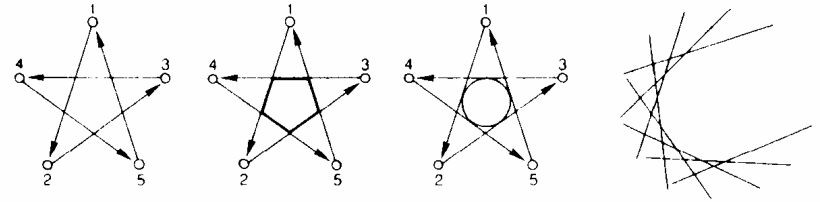
La început, cei patru parteneri stau orientaţi spre mijloc. Apoi, fiecare se îndreaptă pe direcţia drumului său, şi anume, spre stânga, către locul următor: "Noi ne căutăm" (unii pe alţii – n.t). Apoi, fiecare îşi schimbă locul cu partenerul de vis-à-vis, pe diagonală: "Noi ne trăim" (unii pe alţii – n.t.). Fiecare se întoarce spre mijloc şi merge până la pătratul mic: "Suntem foarte aproape" (unii de alţii – n.t.). În pauză, se avântă înapoi, spre pătratul cel mare, fără rotirea corpului.

Când *cinci* euritmişti păşesc pe drumurile unei pentagrame, o stea în cinci colțuri, acest lucru pare să fie, la prima vedere, pentru un spectator, ceva foarte simplu. Totuşi, participanții au multe de luat în seamă. Ei rămân orientați spre spectator. Aici, fiecare dintre ei trebuie să fi exersat un simț foarte sigur al spațiului, pentru ca unul, pornind, de exemplu, din punctul 5, păşind pe linia diagonală înapoi, să atingă punctul 1. Şi fiecare trebuie să-şi fi însuşit, de asemenea, un simț sigur al timpului, pentru



noi ne căutăm noi ne trăim foarte aproape mut-înapoi

dinamica comună: să înceapă în acelaşi timp cu ceilalţi, pe drum să se grăbească abia vizibil, înainte de sosire, un uşor ritardando (ritm încetinit treptat – n.t.) – sau să păşească întreg drumul repede şi susţinut.



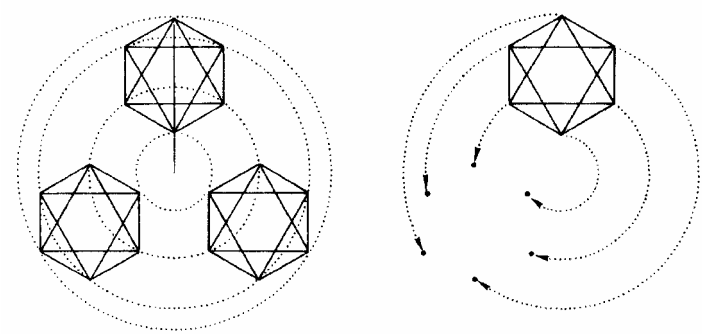
Abia treptat îşi dezvăluie această mişcare taina. Când, după prima treime de drum, euritmiştii se opresc un moment, devine vizibil un pentagon mai mic, inversat (vârful este orientat în faţă). Cu a doua treime a drumului lor în steaua cu cinci colţuri, ei păşesc pe marginile exterioare ale pentagonului exterior. Pentru spectator, arată ca şi cum pe această bucată de drum s-ar executa o mişcare rotativă, rotundă, chiar dacă toţi euritmiştii merg numai pe linii drepte. Este un fenomen cunoscut din geometrie: prin tangente complet drepte, apare o curbă. Laturile micului pentagon sunt tangentele unui cerc înscris. Euritmistului ce exersează atent i se deschid diferite nuanţe ale forţei de expresie ce dormitează în această formă. Se străbat drumurile pentagramei cu paşi uşori, rapizi; strălucirea formei de stea se aprinde, luminează în cercul circumscris.

- Drumurile pentagramei se plăsmuiesc cu paşi siguri, măsuraţi; Radiaţia formei de stea luminează, ea străluceşte în interiorul spaţiului circumscris.
- Drumul este plăsmuit cu paşi siguri, măsuraţi. Prin scurte opriri la ambele colţuri ale pentagonului interior, acesta devine vizibil. Cu aceasta se uneşte înclinaţia interioară spre claritatea spiritului geometriei: se exprimă seriozitatea, demnitatea şi măreţia.
- Se accentuează mişcarea ce apare rotundă prin accelerarea în partea de mijloc a traiectoriei-pentagramă: Devine palpabilă nuanţa, însufleţită prin atingerea unui alt element de formă – tangenta la cerc.

Prin astfel de experienţe cu formele geometrice care aparţin numărului cinci, euritmistul îşi poate deschide acces spre intuiţia artistică. Por-

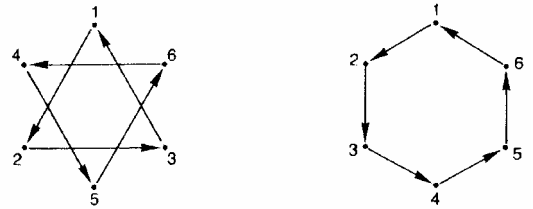
nind de la aceasta, Goethe, de exemplu, a ales pentru poezia sa “Simbol” forma de strofă de cinci versuri, foarte rară la el.

O altă educare în sensul diferențierii euritmice se află în următoarea dispunere geometrică: Un hexagon este astfel inserat în nişte cercuri concentrice, încât raza fiecărui cerc formează axa de simetrie a hexagonului. Acum, dacă vrem să desființăm hexagonul într-un fel şi să-l alcătuim din nou într-un alt loc al cercurilor, se împarte şi se deplasează fiecare colț pe linia sa de cerc în alt loc, astfel încât noul hexagon din exterior va fi asamblat din nou.



Şase euritmişti stau în hexagon. Fulgerător de repede şi clar, precum cristalul, ei aleargă unul după altul pe drumul lor în steaua cu şase colțuri, apoi pe drumul în hexagon.

Ei desființează apoi hexagonul, în timp ce – păşind pe circumferința cercului – se mişcă despărțiți unii de alții. Ei îşi sincronizează în aşa măsură viteza unul față de altul, încât ajung exact în acelaşi timp în noul hexagon. Pe drumul rotund de trecere, paşii au altă deschidere, sunt mai relaxați şi acționează neconturat, totul rămâne mai mult în suspensie.



Procesul prin care formele se dizolvă şi iau naştere altele ne este cunoscut de la florile de gheaţă de pe fereastră. Chimistul este familiarizat şi el cu naşterea unei forme din invizibil. El ştie că forţele creatoare de formă sunt prezente într-o soluţie de sare, care formează, la suprasaturarea soluţiei, anumite forme de cristal. Faptul că pentru fiecare frunză care cade toamna din copac creşte primăvara una la fel, ne uimeşte din nou în fiecare an. (Deosebirea dintre forţele care scot la iveală formele minerale şi cele care alcătuiesc formele de plante nu este luată acum în considerare, deoarece aici trebuie vieţuit procesul dizolvării şi naşterii.)

Configuraţia euritmică de mai sus este gândită de Rudolf Steiner ca bază pentru multiplele variaţii euritmice pentru poezii cu strofe de şase versuri. (Poeziilor cu trei, patru, cinci, şapte sau opt versuri le aparţin poligoanele corespunzătoare).

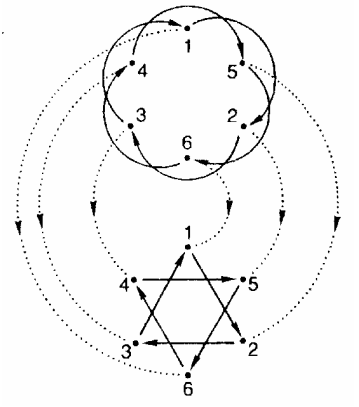
Exerciţiul euritmic de a dizolva o anumită formă şi de a o lăsa din nou să ia naştere, le oferă euritmiştilor o misiune pe cât de grea, pe atât de dătătoare de fericire, aceea de a include în procesul de mişcare *ceea ce nu se rosteşte*, ceea ce se află în poezie *între* versuri, între stofe, între fraze. Următoarele exemple vor ilustra cât mai simplu şi în modul cel mai originar tipul unei astfel de configuraţii.

Următoarele şase strofe sextine ale lui Goethe exprimă motivul transformării sentimentului de la fantezia nocturnă la luciditatea zilei.[45] Şase participanţi euritmează în fundal prima strofă în curbe ce se avântă până departe, 1 pentru prima strofă, 2 pentru strofa a doua etc. Pentru strofa a doua, drumul trebuie să fie parcurs cu paşi strânşi, limitaţi, conturaţi, şi să se rămână în spaţiul din faţă. În pauza dintre strofe, atâta timp cât recitatorul se pregăteşte interior, ca să dea formă, prin rostire, modului diferit al celei de a doua strofe, cei ce euritmizează vor face vizibilă această transformare interioară prin modelarea trecerii.

Nachts, wann gute Geister schweifen, 1
Schlaf dir von der Stirne streifen, 2
Mondenlicht und Sternenflimmern 3
Dich mit ewigen All umschimmern, 4
Scheinst du dir entkörpert schon, 5
Wagest dich an Gottes Thron. 6

Când spiritele bune, Noaptea, hoinăresc, 1

Tu dormi, ele te-ating pe frunte, te-nsoţesc, 2
Lumina lunii şi sclipiri de stele 3
Te-nvăluie, şi-ntregul univers cu ele, 4
Şi parcă trupul ţi l-ai părăsit, şi lin 5
Tu urci spre tronul Tatălui divin. 6



(variantă)
Noaptea, spirite hoinare
Fruntea-n somn ţi-ating, uşoare,
Te-nvăluie lună, stele,
Universu-ntreg cu ele,
De trup pari desprins, urcând
Spre al Tatălui tron sfânt.

trecere euritmică

Aber wenn der Tag die Welt 1
Wieder auf die Füße stellt, 2
Schwerlich möcht' er dir's erfüllen 3
Mit der Frühe bestem Willen; 4
Zu Mittag schon wandelt sich 5
Morgentraum gar wunderlich. 6

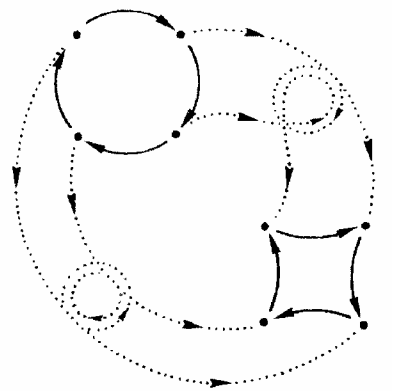
Dar când Ziua-ntreaga lume 1
Pe picioare iar o pune, 2
Greu îţi dăruie uneori 3
Buna voinţă din zori; 4
Spre Amiază iar s-a dus 5
Visul zorilor nespus. 6

Ritmul curgător al primei strofe redă atmosfera relaxată, a doua strofă acţionează ritmic mai obositor şi mai concis, în al cincilea vers aproape că se poticneşte.

Şi în versuleţul vesel al tânărului Uhland, poznaşul stă între cele două catrene şi ar putea, în timpul trecerii, să străfulgere repede, în timp ce pe drumul de trecere este intercalat un extra-dănsuleţ rapid şi mic.

Bauernregel

Im Sommer such ich Liebchen dis
In Garten und Gefild!
Da sind die Tage lang genug,
Da sind die Nachte mild.



Regula țăranului

Tu vara caută-ți drăguță
Pe câmp şi în grădină!

Căci atunci ziua este lungă,
Noaptea – blândă, senină.

Im Winter muβ der süβe Bund
Schon fest geschlossen sein,
So darfst nicht lange stehen im Schnee
Bei kaltem Mondenschein.

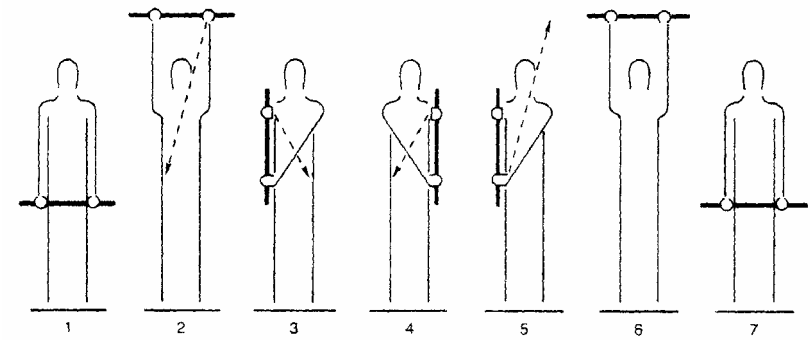
trecere

Când vine iarna, snopul dulce
Să fie strâns legat
Şi-atunci, sub luna tristă, rece,
Nu vei sta înghețat.

Faptul că în construcția corpului uman sunt active legi geometrice, iar în organismul său de mişcare, legi mecanice, euritmistul şi-l conştientizează prin *exercițiile cu bagheta de cupru*. El percepe prin aceste exerciții faptul că articulațiile sferice de la umeri şi mână îi permit mişcări rotative, iar articulațiile ca o balama de la coate, degete şi genunchi îi oferă posibilitatea unor mişcări unghiulare, capacitatea de a-şi îndoi membrele şi de a le întinde. El trăieşte faptul că dimensiunile spațiului, jos – sus, dreapta – stânga, înainte – înapoi, care pe hârtie sunt desenate abstract şi interschimbabil, dobândesc nişte însuşiri inconfundabile în momentul în care intră în legătură cu organismul uman. Dar, înainte de

toate, îi devine clar faptul că organizării minunate şi pline de sens a corporalității îi datorează el – în comparație cu toate celelalte ființe ale creației – libertatea sa de mişcare expresivă şi incomparabil de complexă. Bucuria față de acest lucru determină forma exercițiilor cu baghete. Ele acționează, corectând, asupra dezechilibrelor ținutei corporale, dar ele pot chiar să compenseze tulburări organice.

La toate exercițiile, corpul are o încordare susținută, privirea este aproape întotdeauna îndreptată înainte, mişcările sunt iuți şi grațioase – şi, prin aceasta, ele sunt cu adevărat departe, în atitudine, de orice nuanță de genul poziției milităreşti, smirnă, chiar dacă cea mai înaltă cerință este precizia mişcării şi a pozițiilor finale. Bagheta este un corector mai sigur, el nu iartă nici o neglijență – în cazul unei greşeli, ea apare, pur şi simplu, strâmbă!



Aici vor fi descrise cele şapte părți ale exercițiului cu bagheta:[47]

1. Se cuprinde bagheta cu toate vârfurile degetelor pe o distanță egală cu lățimea umerilor. Brațele sunt întinse în jos.

2. Se conduce bagheta cu brațele întinse în sus şi se ține exact deasupra capului. Euritmistul se simte înscris pe dreapta aflată între punctul din centrul Pământului şi zenit. Dar, în acelaşi timp, el simte că lungi-

mea braţelor indică o limitare, şi că devine atent – chiar prin delimitarea următoarelor faze – la proporţiile echilibrate ale staturii corpului, pe care fiecare le trăieşte drept general valabile şi, totuşi, aparţinând complet propriei personalităţi.

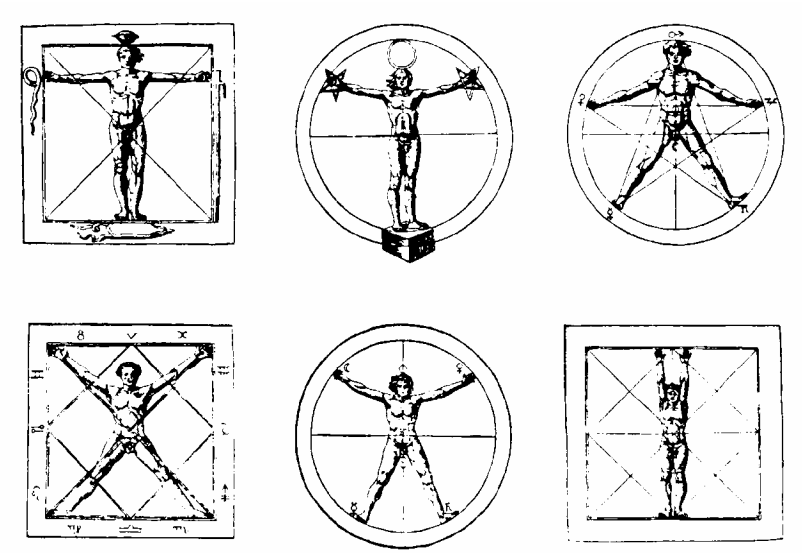
3. Bagheta este perfect verticală, braţul drept se întinde perfect orizontal, în faţă. Mâna stângă se potriveşte celei drepte, fără a modifica apucarea. Se conştientizează limitarea părţii drepte a corpului (în următoarea poziţie, a celei stângi) şi limitarea în faţă.

4. Bagheta este, la fel, perfect verticală, braţul stâng se întinde perfect orizontal, în faţă.

5. Ca la 3.
6. Ca la 2.
7. Ca la 1.

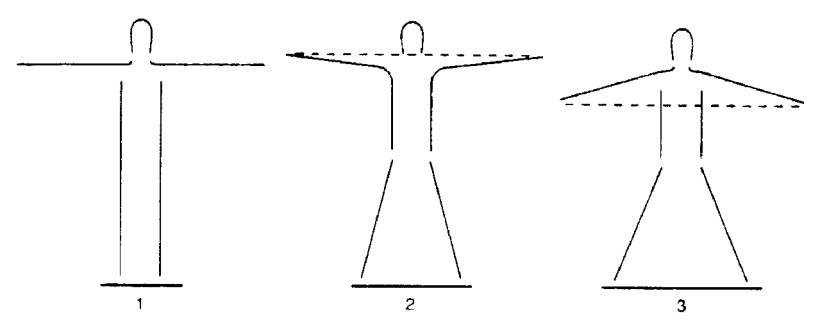
A fost dorul multor artişti plastici să-şi conştientizeze proporţiile şi legile geometrice ascunse în formele corpului uman. Sculptori ai Antichităţii, ca Polyklet, artişti ai Renaşterii, ca Leonardo da Vinci, artişti care activează în domeniul arhitecturii, precum pictorul Oskar Schlemmer – ei toţi şi-au instruit forţele de cunoaştere şi plăsmuire prin nenumărate studii, ca să fundamenteze astfel de raporturi.

Este cunoscut faptul că un cristal de pirită, ca şi corola trandafirilor, poartă amprenta legii stelei în cinci colţuri, cristalul de stâncă, floarea de crin şi fagurele au forma de bază a hexagonului. Principiile geometrice care au participat la construirea conformaţiei omului nu sunt la fel de cunoscute. Omul trebuie să se mişte şi să-şi aducă membrele în poziţia corespunzătoare şi abia apoi se vede steaua în cinci colţuri!

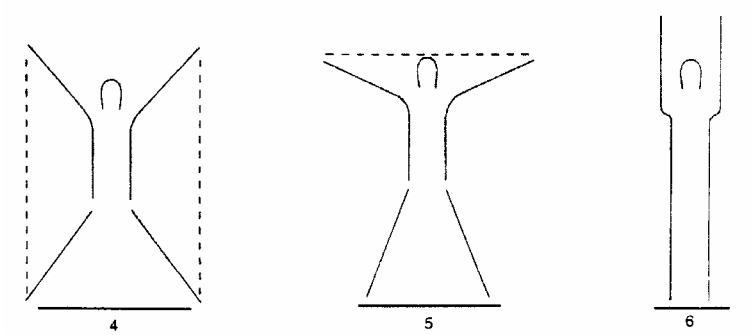


Construcția corpului uman după Aprippa von Nettesheim

În jurul anului 1510, filosoful Cornelius Agrippa von Nettesheim a vrut să păstreze vechile comori de știință transmise și să realizeze o legătură între ele și modul de gândire al epocii moderne ce începea. În cartea sa "De philosophia occulta", capitolul 27 se numește "Despre raporturile, măsura și armonia corpului uman", și el își expune acolo ideile cuprinzătoare, prin care prezintă corpul uman drept "cea mai frumoasă și mai desăvârșită operă a lui Dumnezeu", în care totul ar fi ordonat spre cea mai înaltă perfecțiune.[48] Acestui capitol, el îi alătură șase desene.



Întrebarea actuală a prezentului sună, totuşi, astfel: Cum se poate ca ceea ce se află la baza înaltei ordini a construcţiei corpului uman să fie înţeles în mod conştient şi să fie vivifiat în secolul nostru? Rudolf Steiner este în acord cu transformarea conştienţei umane care se exprimă în aceste două întrebări, atunci când include în îndrumările pentru arta mişcării euritmice datele arhetipale pe care le observă din punct de vedere spaţial şi le desenează Agrippa. El îndreaptă atenţia euritmiştilor asupra acestui corp ca fiind o formă în care poate trăi o personalitate *care gândeşte* şi *vorbeşte* şi care se poate *mişca*, o personalitate care s-a dezvoltat pe lungul drum al evoluţiei omenirii până la treapta actuală a conştienţei de sine libere şi a cărei forţă individuală este orientată spre ţeluri de viitor îndepărtate.
Rudolf Steiner nu le schiţează euritmiştilor poziţiile corpului, el le dă indicaţii orale şi ei le pun imediat în aplicare. Cu această ocazie, devin perceptibile şi importante cu totul alte linii geometrice decât la Agrippa. De cea mai mare importanţă sunt, însă, formulele însoţitoare:



1. Picioarele apropiate; brațele întinse orizontal lateral.
Ich denke die Rede. – Eu gândesc vorbirea.
2. Picioarele puțin depărtate; brațele ridicate până sunt la înălțimea laringelui.
Ich rede. – Eu vorbesc.
3. Picioarele se depărtează şi mai mult; brațele sunt aplecate atât de mult, încât apare o linie orizontală imaginară între mâini, care trece pe sub inimă.
Ich habe geredet. – Eu am vorbit.
4. Picioarele depărtate şi mai mult spre exterior, total depărtate; brațele mult deasupra capului, trebuie să existe o linie perpendiculară de la mâini în jos spre picioare.
Ich suche mich im Geiste (meinen geistigen Ursprung). –
Eu mă caut în spirit (originea mea spirituală).
5. Picioarele aproximativ ca la poziția a treia; brațele sunt atât de mult coborâte, încât linia orizontală dintre mâini trece exact pe deasupra capului.
Ich fühle mich in mir. – Eu mă simt în mine.
6. Picioarele ca la prima poziție. Brațele paralele, în sus, perpendicular.
Ich bin auf dem Weg zum Geiste (zu mir). –
Eu sunt pe drumul spre spirit (spre mine).

Am prezentat aici în mod schițat numai o mică parte a exercițiilor, pricipiilor şi impulsurilor pe care le-a dat Rudolf Steiner pentru euritmie. Privindu-l pe euritmist în sala de exerciții, am dorit să transmitem o impresie despre felul în care mişcările date de la natură ale omului pot fi transformate în mijloc de creație artistică, despre felul în care prin aceas-

ta ia naştere un al doilea om al mişcării, care caută neobosit unitatea superioară a fiinţei umane şi vrea să şi-o integreze, pentru ca aceasta să fie prezentă în mişcarea modelată ca vorbire vizibilă.

În exerciţiile cu spirale este limpezită convorbirea sufletului cu el însuşi şi cu procesele spre care el se îndreaptă. În exerciţiile geometrice se exprimă întoarcerea omului spre legile spirituale. Exerciţiile cu bagheta de cupru îndreaptă atenţia asupra formei vizibile a corpului.

În exerciţiul descris la urmă, al celor şase poziţii, euritmistul face experienţa faptului că aceluia care vrea să se unească din sufletesc-spiritual cu mişcarea fizic-corporală îi vine în întâmpinare o corespondenţă în forma corpului. Prin perceperea atentă a acestei întâlniri, euritmistul învaţă să simtă dacă gesturile sale corespund.

Privirea în sala de exerciţii poate să ne mai arate şi faptul că exersarea cunoştinţelor euritmice nu se desfăşoară în sensul unui antrenament sportiv. Este o exersare care se apropie de ceea ce dorim să exprimăm când spunem că "exersăm o virtute" – adică, fiecare gest euritmic, chiar dacă trebuie repetat de nenumărate ori, este impulsionat mereu de o deplină angajare a celor mai bune forţe sufleteşti. Pentru exersarea şi prelucrarea plină de sens a unei reprezentaţii euritmice, sunt necesare multe activităţi sufleteşti: perceperea materiei în mod imparţial, analiza ei lucidă, meditaţia interioară asupra acesteia, cumpănirea trăirilor printr-o simţire iubitoare, remodelarea ei artistică prin forţa voinţei. Totuşi, toate pregătirile trebuie să treacă apoi în fundal, să se fi transformat într-o "conştienţă a mişcării" euritmice de la sine înţeleasă, în pricepere. Euritmistul se mişcă pe scenă, îi este acordat spaţiu liber pentru activitatea sa modelatoare cea mai originar proprie, care se desfăşoară pur în simţire şi voinţă. Dar şi spectatorul din sală trebuie să uite complet tot ceea ce ştie el despre euritmie, de exemplu, ceea ce a citit în această cărticică. Sperăm şi presupunem că, poate, lectura uneori cam obositoare se va transforma în capacitate de a privi în mod imparţial: de a percepe cum în apariţia şi dispariţia gestului *vorbeşte sufletul uman*.

IV.
Sunetele limbii devin vizibile în gesturile euritmice

O nouă lume i se deschide euritmistului, atunci când îşi îndreaptă atenţia asupra sunetelor limbii, asupra vocalelor şi consoanelor. Ceva nou i se poate dezvălui atunci când caută să cerceteze ce trăieşte în taina sufletului uman, asemeni unei forţe inconştiente care îl face pe om capabil să rostească sunete şi să le recunoască ascultându-le.

În timpuri străvechi, relaţia omului cu sunetele era alta decât astăzi. De exemplu – în cultura veche ebraică -, existau anumite înşiruiri de sunete care aveau voie să răsune, drept cuvinte sfinte, numai în acţiunile religioase. Da, exista chiar un cuvânt care trebuia să rămână în sfera suprasensibilului: numele nerostit al lui Dumnezeu. Şi la popoarele nordice, binecuvântările şi descântecele – chiar dacă s-au transmis prin tradiţie în mod incomplet – făceau aluzie la faptul că anumite înşiruiri de sunete erau destinate să scoată cheme puteri suprasensibile în ajutor sau să respingă puterile potrivnice. Astfel, odinioară, oamenii puteau foarte bine să perceapă înzestrarea lor cu capacitatea de a rosti sunete ca pe un dar al zeilor, care le-a fost oferit ca să intre în relaţie cu zeii înşişi, cu alţi oameni şi cu toate celelalte fiinţe ale creaţiei.

În vorbire şi ascultare ni se revelează şi astăzi, în permanenţă, sunetele individuale, şi totuşi, inauadibilul care trăieşte în suflet şi care aparţine fiecărui sunet individual rămâne ascuns oamenilor prezentului. În conversaţia cotidiană, noi acordăm doar o mică atenţie unui sunet individual. Noi formăm sunetele, alegem cuvintele şi le ordonăm în propoziţii corecte gramatical, ce curg ritmic, într-un mod aproape inconştient. În timpul cel mai scurt, noi vrem să primim sau să transmitem mai departe cea mai mare cantitate de informaţie precisă. Atunci, noi suntem pe deplin mulţumiţi cu o limbă concisă, normată, când ştim cu precizie despre ce este vorba. Cât de cuprinzător este, totuşi, cuvântul plin de conţinut "Uniunea europeană", faţă de rapidul "U.E."! În cursul unei zile asaltate de mii de informaţii, acest procedeu îşi găseşte îndreptăţirea.

Neîndreptăţită este, totuşi, această atitudine faţă de o operă de artă poetică. Când sufletul uman întâlneşte aşa ceva, interesul său nu se refe-

ră, în primul rând, la conținut, care i-ar fi putut fi transmis şi în forma de proză, într-o versiune prescurtată. El îşi îndreaptă atenția, în primul rând, spre alcătuirea poetică în care apare conținutul, materia. Din izvorul inspirației sale pot veni spre poetul înzestrat cu talent anumite vocale şi consoane, prin al căror răsunet ar putea lua viață o trăire sufletească. Forța sa de creație artistică va acorda apoi unui astfel de sunet dominanța deosebită, care corespunde trăirii sufleteşti. Ce putere sonoră conferă Goethe, prin abundența de sunete O, chemării spiritului aerului, Ariel, când acesta vesteşte silfilor nopții apropiatul răsărit de soare:[50]

Horchet! horchet dem Sturm der Horen!
Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
Welche Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es postaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.

O, ascultați! Ascultați a orelor răscoală!
Pentru-a spiritului ureche
Rezonând formează înc-o nouă zi.
Porțile stâncilor în goană scrâşnesc,
Roțile lui Apollo cu zgomot se rostogolesc,
Ce hohot de clopot în lumină coboară!
Ropot de tobe, trâmbițe sonore,
Urechea se miră, ochiul clipeşte rotund şi uimit,
Neauzitul rămâne neauzit.

Cu vocalele Ü, U, I, Ariel recomandă silfilor săi să se retragă, în fața amenințării soarelui luminos, în răcoarea crepusculară:

Schlüpfet zu den Blumenkronen,
Tiefer, tiefer, still zu wohnen,
În die Felsen, unters Laub;
Trifft es euch, so seid taub.

În cupele florilor furişați,

în adâncul cel mai adânc liniştit să staţi,
Dacă în stânci, sub frunziş, vă va urmări,
Voi nimic nu veţi auzi."

(Faust II, 1)

Alcătuirea succesiunii de sunete vocalice şi consonantice îi dă poetului posibilitatea de a modela materia; el va realiza altceva prin modul în care lasă să curgă şuvoiul ritmic al limbii, sau prin modul în care îl întrerupe prin pauze; prin modul în care va coordona ritmul cu construcţia frazei – propoziţii lungi, flexibile sau scurte, pregnante. Prin multitudinea posibilităţilor lingvistice, el poate face ca în planul poeziei conţinutul să apară într-un mod nou şi el poate să dezvăluie ascultătorului noi dimensiuni. Forma poetică este aceea care poate face să se aprindă un sens mai adânc, care poate să dezvăluie multitudinea de nuanţe de simţire, care este în stare să trezească forţele de voinţă.

Ludwig Uhland a actualizat în următoarea bijuterie poetică, prin cuvinte pline de răsunet – şi în pauze fiecare cuvânt poate răsuna ca un ecou în suflet – în trei versuri de numai şapte cuvinte -, nu numai ceva ce pot percepe simţurile în prima zi strălucitoare de primăvară, prin percepţiile de culoare, miros, sunet, lumină şi căldură, ci el a captat şi explozia de bucurie a sufletului faţă de acestea![51]

Lob des Frühlings

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!

Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch groβer Dinge
Dich zu preisen, Frühlingstag?

Laudă primăverii

Verde-al grânelor, parfum de viorea delicat,
Cântecul mierlei, tril de ciocârlie sprinţară
Ploaie cu soare, aer blând, înmuiat!

Când te cânt şi astfel de cuvinte-ţi închin,
Mai trebuie cu lucruri mai mărețe să vin
Spre a te prețui pe tine, zi de primăvară?"

"Când *te cânt* şi astfel de *cuvinte-ţi închin*…", eu mă ridic pe mândrul cal înaripat Pegas în aer şi las departe, sub mine, planul informației seci!

Ascultătorul sau cititorul înzestrat cu simț artistic al unei poezii simte frumusețea ordonării poetice a sunetelor. Desfătarea poetic-artistică se prelungeşte în domeniul vizibilului, atunci când el trăieşte ca spectator succesiunea de sunete oferite în mişcările euritmice. Euritmistul, care trebuie să facă vizibil, ca gest, fiecare sunet individual, va încerca să-şi aducă – şi prin strădania mentală – tot mai mult în conştiență ființa fiecărui sunet.

Visul multor lingvişti a fost să descopere o limbă originară şi să recunoască legile de dezvoltare după care ar fi derivat diferitele limbi ale popoarelor din această limbă originară. Cercetările în acest domeniu au adus o multitudine de rezultate singulare, cum ar fi, de exemplu, cel al mutației consonantice în limbile indogermanice. Informațiile incitante şi pline de spirit despre acest lucru îi bucură pe toți cei interesați de limbă. De aici el poate deduce cât de viu, variat şi capabil de transformare se desfăşoară, în cadrul acestor legități cuprinzătoare, procesele de limbă, în legătură cu evoluția popoarelor. Pe parcursul acestor strădanii, întâlnim mereu întrebarea dacă s-ar putea găsi o anumită semnificație supraordonată pentru sunetele izolate şi pentru combinațiile de sunete cel mai frecvent întâlnite. În cartea "Poetică în cuvinte-cheie", cuvântul-cheie la această întrebare este: "Dacă pot fi găsite corelații legice între sunet şi sens, lucrul acesta este, în situația actuală a cercetării, sub semnul întrebării."[52]

Rudolf Steiner dezvoltă euritmia din cunoaşterea faptului că limba – în sensul ideii goetheene – apare ca o expresie, ca o metamorfoză a întregului om. Dar ființa umană este întrețesută în întregul încă şi mai înalt şi mai cuprinzător al celor trei lumi: lumea fizică, în care forțele plăsmuitoare ale viului formează viața şi o mențin, lumea sufletească şi lumea spirituală. În această structură atotcuprinzătoare trebuie căutat şi izvorul forțelor limbii, care ar putea fi desemnat într-un sens mai larg ca "limbă originară". Din acest izvor originar se revarsă forțele care îi fac pe oameni capabili să rostească sunetele, să dea nume lucrurilor şi, în

sfârşit, să alcătuiască ritmic şi prin gândire fraze structurate. Din el se diferenţiază şi limbile şi dialectele atât de variate ale diferitelor popoare şi grupe de oameni până la rostirea individuală a unei personalităţi poetice izolate.

Prin cercetările sale de ştiinţă spirituală de-a lungul a câtorva decenii, Rudolf Steiner a descris în multe scrieri şi conferinţe principiul contextului universal. Acest fundal îi era actual atunci când a dezvoltat în activitatea artistic-creatoare gesturile euritmice pentru sunetele izolate ale limbii.

Sunetele limbii – ele răsună, când un om le rosteşte. Ele pot fi citite, când un om le-a scris. Ele sunt vizibile ca mişcare, când un om le euritmizează.

Sunetele limbii – omul le poate rosti, deoarece forţele plăsmuitoare ale viului au format pentru aceasta, din marele arhetip, laringele, instrumentele vorbirii – cerul gurii, limba, dinţii, buzele – şi organele respiraţiei. El le poate face vizibile ca mişcări euritmice, deoarece organismul său de mişcare este predestinat să realizeze gesturi-sunet.

Sunetele limbii – ele sunt rostite şi identificate de cel care ascultă, ele sunt euritmizate şi apoi văzute şi trăite de către cel care ascultă, deoarece forţele care impulsionează rostirea şi euritmizarea sunt prezente şi în sufletul ascultătorului şi spectatorului şi sunt stimulate spre participare.

Arta euritmică ne dezvăluie astăzi într-un mod deosebit, din nou, cum sunetele date în mod natural în fiecare fiinţă umană şi sunetele capabile de evoluţie în fiecare suflet uman desfăşoară forţe creatoare. Euritmistul păşeşte pe drumul deschis de Rudolf Steiner, acela de a-şi conştientiza aceste forţe, de a le transforma, prin simţire, în mişcări şi – absolut textual – de a dispune de ele în mod artistic.

Multitudinea de metamorfoze în cadrul procesului de formare a sunetelor şi al întregului context sunt, de asemenea, luate în considerare în procedura metodică a lui Rudolf Steiner, atunci când el dă primelor persoane care învaţă euritmia indicaţii pentru exersare şi studiu. Pentru fiecare sunet individual, el arată mai întâi *mişcarea* ce poate fi citită în *forma corpului* uman. Dar el nu introduce nici un fel de gesturi-sunet pentru care el nu ar putea explica *forţa sufletească* ce le aparţine şi nu ar face-o accesibilă conştienţei. Elevul trebuie să-şi îndrepte în primul rând atenţia spre perceperea şi simţirea gestului corporal, prin intermediul simţului echilibrului şi al simţului propriei mişcări. El trebuie să pună în

legătură mişcarea cu tonul sunetului vorbit, pe care îl aude în acelaşi timp de la recitator. Apoi, el trebuie să aducă gesturile în acord cu simţul pentru caracterisca sunetului, simţ pe care l-a trezit în suflet din ce în ce mai clar. Când exersează neobosit, în aşa fel încât să atingă în mare măsură acest acord, mişcarea euritmică a corpului poate să apară ca şi când ar fi mişcare sufletească: o mişcare a sufletului vorbitor. După ce elevii se familiarizaseră cu euritmia prin învăţarea şi exersarea artistică de-a lungul mai multor ani, Rudolf Steiner le-a dat indicaţii în legătură cu puterile creatoare care acţionează în vorbire din cea mai înaltă dintre cele trei lumi, din lumea spirituală.

Îndrumări pregătitoare dă Rudolf Steiner în anul 1912 primei eleve în euritmie, Lory Smits. Ele se referă la cele trei vocale: I, A, O.[53]

"Ridicaţi-vă pe verticală şi încercaţi să simţiţi o coloană a cărei bază este baza picioarelor dvs. şi al cărei capăt este propriul dvs. cap, fruntea dvs. Şi această coloană, această perpendiculară, învăţaţi să o simţiţi drept I."

"Şi acum, deplasaţi vârful coloanei spre spatele bazei picioarelor şi învăţaţi să-l simţiţi pe A."

"Înclinaţi vârful coloanei în faţa bazei picioarelor şi învăţaţi să îl simţiţi aşa pe O."

Această primă comunicare este ca un fel de acordare a instrumentului. O zi mai târziu, urmează indicaţiile pentru mişcările braţelor, atât de variat modelate, în care fiecare sunet este vizibil în caracterul său originar propriu. În următorii doisprezece ani, Rudolf Steiner dă unui cerc tot mai larg de tineri care vor să se dedice artei euritmiei o multitudine de impulsuri, completări şi nuanţări speciale pentru modelarea sunetelor în poeziile dramatice, lirice, epice, umoristice şi vorbeşte despre variaţiile sonore în diferite limbi, cum sunt engleza, franceza, rusa. El le comunică toate acestea atât oral, în cadrul unor cursuri, cât şi prin probe de scenă străbătute de viaţă euritmică. Fiecare nouă sarcină, fiecare stimulare, este preluată imediat cu bucurie, încercată, practicată, exersată cu răbdare, variată, prelucrată până la detalii de finețe. Profesorul completează, corectează, dă noi indicaţii. Toţi participanţii la cursurile de odinioară relatează, părerile lor fiind în acord, despre impresia profund convingătoare pe care au primit-o de fiecare dată când Rudolf Steiner realiza el însuşi un gest sau doar îl schiţa. Astfel, citatele următoarele, care aici sunt izolate din atmosfera plină de viaţă, pot arăta numai într-un mod foarte sumar ce trăire euritmică intensivă au aprins ele. Totuşi, ele impulsionează

din nou, ori de câte ori sunt primite cu interes artistic, ca să se reverse iarăşi în activitatea euritmică.

Pentru gestul-I, Rudolf Steiner dă îndemnul:[54]

"Fiecare linie dreaptă, acolo unde o simțiți că se află, fie în brațe, în picioare, în întreaga formă, dar şi în privire, cu nasul, cu limba sau numai cu un deget de la mână sau, dacă puteți, cu un deget de la picior. Dar trebuie să existe trăirea liniei drepte! Un I foarte tipic apare atunci când întindeți unul dintre brațe lateral în sus şi pe celălalt, în mod corespunzător, în jos."

Originea sufletească din care ia naştere I-ul este caracterizată în mod frecvent astfel:[55]

"… omul vrea să-şi exprime autodeterminarea, situarea sa în lume: I."

Cel ce euritmizează exersează acum "I-ul tipic" numit mai sus. Cu această ocazie, experiențele sale se lărgesc într-un mod nebănuit. El îşi mişcă brațul drept ca o rază de lumină în sus, conducându-l pentru aceasta puțin lateral în față, până la deplina întindere. *În acelaşi timp*, el îşi mişcă brațul stâng în jos, puțin spre în spate, astfel încât ambele brațe să aibă exact aceeaşi direcție. Acum îşi pune piciorul drept puțin în față, fără să-l apese. El poate modela această mişcare a ambelor brațe care merg în sensuri diferite într-un I plin de expresie numai dacă îşi conştientizează din Sinea sa activă întregul propriei sale forme, al propriei sale ființe. Doar Sinea activă poate reprezenta opozițiile – poate să se mişte luminos în sus şi plin de forță în jos, în față şi şi în spate, la dreapta şi la stânga – *în acelaşi timp* şi păstrându-le în echilibru. Aşadar, cel ce exersează descoperă că acest echilibru labil, chiar cu greu cucerit, nu se lasă menținut, trebuie să fie creat din nou în permanență. El se familiarizează tot mai mult cu activitatea interioară care îi cuprinde corpul, chiar şi personalitatea, la modelarea lui I. Învață să aprofundeze şi să lărgească ceea ce era cuprins la început pentru el în cuvintele "autodeterminare" şi "situare în lume". Şi, prin exersare, el observă că forța lui I este aceea care îi mişcă, într-un mod şi mai cuprinzător, sufletul: Aceasta corespunde cu ceea ce cere de la mine, cu ceea ce pretinde de la mine o conducere a vieții demnă de om, atunci când vreau să formez un I? – o căutare suverană şi găsirea echilibrului în toate vicisitudinile vieții față de tot ceea ce m-ar putea ademeni spre unilateralități? Nu este oare aceasta strădania spre o siguranță interioară mobilă şi vie față de toate stările de pendulare încolo şi încoace, între "jubilând până la cer – întristat de moarte", între

a fi activ şi a medita asupra unei autodeterminări în sens mai înalt şi cu cel mai înalt țel?

În fața unui astfel de fundal, euritmistului îi devine clar faptul că întrebarea referitoare la semnificația supraordonată a unui sunet individual nu poate fi pusă izolat, ci trebuie integrată în cea mai importantă şi mai actuală întrebare: întrebarea cu privire la ființa umană şi la procesul de evoluție pe care ea îl parcurge. Căci "situarea în lume" şi "afirmarea de sine" este ancorată în natura umană drept forță originară care străbate de un mileniu procesul de evoluție – de la sentimentul de sine plin de visare al popoarelor timpurii apropiate de natură, până la autodeterminarea personalității civilizate a timpului nostru. În diferitele epoci ale evoluției, această forță sufletească originară care se exprimă în I poate acorda I-ul celor mai diferite cuvinte – luminii (germ. Licht) şi întunericului (Finsternis), Eului (Ich) şi nimicului (Nicht), degetului (Finger) şi genunchiului (Knie). Capacitatea vie de transformare a limbii este îngrădită astăzi prin reglementări convenționale şi stă mai puțin deschisă ca odinioară față de influența directă a forțelor sufleteşti originare. Limba trebuie să fie eliberată de sărăcia în care a ajuns ca sclavă a informației rapide.

Poeți, recitatori, euritmişti, caută din nou forțele originare ale sunetelor, pentru ca acestea să le înaripeze fantezia poetică, să creeze forme poetice care pot să găzduiască spiritualul şi sufletescul.

Astfel, pentru poet o este deosebire esențială, dacă el alege pentru un mesaj cuvântul "luminos" (germ. "licht") sau "clar" ("hell"), dacă alege cuvântul "întunecat" ("dunkel") sau "posomorât-sumbru" ("finster"), chiar dacă ele ar fi, conform conținutului de gândire, interschimbabile.

În prima strofă a poeziei, desăvârşite ca formă, "Moartea", de Friedrich Hiebel, simțim, prin dispoziția intensă a lui I – între vocalele întunecate O şi U din "Tod" (moarte) şi "Grund" (esență, temei) -, întrebarea existențială ultimă a vieții noastre.[56] Se va putea afirma conştiența mea de sine şi după moarte?

Moartea,	Tod,
că noi o ştim	daß wir ihn wissen
în întunecimile	in der Finsternissen,
care-o smulg	die herausgerissen
din temeiul luminii.	aus des Lichtes Grund.

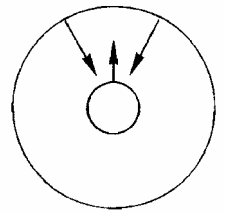
Modelarea euritmică va face accesibil câmpul plin de mobilitate al tensiunii dramatice prin extrema varietate din mişcarea sunetului I, condusă de la un I ţinut aproape de corp, interiorizat, la un I condus în adânc; în al treilea vers, un I care este condus de foarte de sus în jos şi este menţinut acolo, în timp ce celălalt braţ eliberat formează în sus I-ul din cuvântul"Licht" ("lumină").

Foarte încântător poate fi pentru o euritmistă mică, delicat alcătuită, să preia propunerea lui Rudolf Steiner de a nu face I-ul cu degetele de la picioare, dar să-l conducă, totuşi, cu vârfurile picioarelor, atunci când euritmizează versuri de genul: "Eu sunt fecioara Picior de pipirig" ("Ich bin die Jungfer Binsenfuß") şi "Delicat este pasul păsării în zăpadă" ("Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee"), din două poezii de Eduard Mörike.[57]

Din numeroasele indicaţii pe care le-a dat Rudolf Steiner pentru gesturile euritmice ale sunetului A, vom cita câteva:[58]

"… braţele în unghi…"

"... Să ne imaginăm circumferinţa universului în mod schematic, atunci, de la periferia universului străbat nişte forţe, spunem noi, spre centru, spre Pământ. Dacă noi ne simţim acum ca oameni pe Pământ, atunci trebuie să ne simţim demnitatea de oameni prin faptul că le sesizăm curgând împreună din diferitele puncte ale universului…"



"Imaginaţi-vă, dvs., ca om, sunteţi, am putea spune, creat, determinat, din două direcţii diferite în univers, şi dvs. vă îndreptaţi spre aceste două direcţii. În această abordare se află A-ul în sine…"

Forţa sufletească care produce sunetul A este caracterizată de el astfel:

"A este mirare pură, uimire pură."

"La A, noi ne deschidem lumii, în admiraţie. Noi lăsăm lumea să vină spre noi."

Cel ce euritmizează încearcă să modeleze gestul lui A. El are vârfurile degetelor aproape de stern şi mişcă braţele într-un unghi care se deschide – în sus, în jos, şi în faţă, orizontal. Treptat, el devine tot mai conştient de faptul că manifestă uimire faţă de tot ceea ce vine din lume spre el, ca ceva nou. Aceasta poate avea nenumărate nuanţe – cea mai adâncă venerație, cea mai mare surpriză, o uşoară uimire. El simte că fiecare nou eveniment vrea să fie preluat de el în interiorul său, că el îşi îmbogăţeşte experienţele, îşi modifică Sinea, chiar dacă adeseori într-un mod abia vizibil. În gestul euritmic al lui A, el poate exprima felul în care iese plin de uimire în întâmpinarea noului, cum caută să-l perceapă, să-l atingă, să-l înţeleagă, să-l recunoască, să-l preia în sine însuşi.

Ca sunet al unui nou început, A-ul se află la începutul alfabetului. Adesea, A este primul sunet pe care îl articulează copilul când el încearcă să treacă de la ţipătul sonor natural la capacitatea sufletească de exprimare a comunicării verbale cu oamenii. Întreaga perioadă a copilăriei timpurii, când fiinţa umană învaţă atâtea lucruri prin imitare, este cufundată în dispoziţia uimirii. Urmează apoi, de-a lungul vieţii, alte trepte, pe care ceea ce este nou trebuie să fie cuprins în interiorul sufletului. Şi în faţa fiecărei trepte se află o nouă uimire, un nou A. Când evenimentul pe care-l întâlneşte omul îl surprinde neplăcut, poate chiar alarmant, în A se poate afla chiar şi o atitudine de respingere. Când înţelege pentru prima oară cu adevărat ceva de mult cunoscut, el spune, probabil, "Aha". Pentru euritmist, poate să fie mai concludent decât multe explicaţii faptul că primul om, creat în Paradis, care a fost apoi izgonit din starea paradisiacă şi a stat în faţa unui nou început impunător, poartă numele "Adam".

În următoarea poezie a lui Albert Steffen, sunetele A şi L răsună în rima finală ca un refren ce revine mereu în ultimul vers al fiecărei strofe.

Forma rimei vocalice finale este asemănătoare armoniei care ia naştere atunci când răsună o coardă şi tonul ei pur provoacă vibraţia altei coarde. Când sufletul uman este însufleţit de frumuseţea cadrului natural din jur spre o intimă trăire a proceselor naşterii şi pieirii a ceea ce este viu sau când sufletul uman se află în acord armonios cu sufletul unui alt om, când diferite evenimente se desfăşoară în relaţie unele cu altele, atunci, un astfel de proces poate să se ridice în planul poeziei, apărând din nou ca rimă.

Poezia de Crăciun de Albert Steffen:[59]

Als der Tag im Osten graute	Când la Răsărit ziua mijea tiptil,
Wandersmann ein Kind erschaute	drumeţul privea un copil
in der Höhle von Kristall	în peştera de cristal.
Da er sich gen Mittag kehrte,	Când el se-ntoarse, Amiază era,
lag es auf der bloβen Erde	pe pământul gol copilul stătea,
lichgebettet überall.	în jur lumina se aşternea ca un val.
Westwärts in dem Abenddämmern	Când Amurgul spre apus cobora,
fand er es bei Rind und Lämmern	el îl găsi-ntre bou şi mieluşea,
und die Krippe stand im Stall.	în ieslea din staul.
Mitternacht, die Weltenstunde	Miezul Nopţii, a lumilor oră,
gibt von seiner Herkunft Kunde	vestea sosirea sa, aurora,
Wiege war der Sonnenball.	şi sfera Soarelui îi era leagăn cald.
Licht der Welt herabgekommen	A coborât a Lumii Lumină
uu der Heimatlosen Frommen	La cei sărmani cu inima de evlavie plină,
tönt der Himmel Widerhall.	Ecoul Cerului răsuna, clopoţel de cristal.

Else Klink a găsit pentru această poezie o formă extrem de impresionantă a reprezentării euritmice: un euritmist dădea formă întregii poezii ca solist. Dar în fundalul scenei stătea un cor de euritmişti, care – asemeni fondului de culoare aurie al unui tablou – făcea să ia naştere în timpul primului vers al fiecărei strofe, liniştit şi delicat, un gest-A, şi însoţea fiecare al doilea vers cu un gest la fel de grijuliu al lui L. Al treilea vers îl euritmiza corul, mereu în poziţia stând, aşa încât el începea gesturile în mod discret şi la rima finală "… all" le intensifica. Din diversitatea de cuvinte-rimă şi a imaginilor scoase din ele au fost nuanţate în mod distinct gesturile A şi L ce răsună în afară:

mic, clar conturat, la	"… kristall" (cristal)
orizontal, curgând în depărtare, la	"… überall" (pretutindeni)
larg, în jos, la	"… Stal" (staul)
îngust şi în sus, la	" ... Sonnenball" (sfera Soarelui) şi

cuprinzând toate dimensiunile, la " … der Himmnel Widerhall" (ecoul Cerului)

O dată cu a cincea repetare a rimei cu rezonanță în A, fundalul unitar şi totuşi variat al poeziei a devenit vizibil. Spectatorii s-au simțit implicați în evenimentul respectiv: Toate ființele Pământului şi Cerului iau parte pline de mirare la noul început care s-a petrecut prin naşterea copilului Christos pentru omenire.

Gestul sunetului O este descris de Rudolf Steiner astfel:[60.61]

"Fiecare rotunjire prin împreunarea membrelor".

"Trebuie să încercați să faceți gestul lui O în aşa fel încât să vă transpuneți deja de la început până la sfârşit, cu totul unduios, în rotunjirea brațelor. Se merge spre rotunjire chiar de la început."

Şi, adăugând, el caracterizează originea sufletească a sunetului:

"Acest lucru vi-l puteți imagina cel mai clar când, să spunem, dvs. vă e dragă o ființă şi cuprindeți această ființă cu brațele; atunci, dvs. faceți gestul, conform naturii sale, al mişcării-O, cu brațele arcuite în formă de semicerc, care îl cuprind pe celălalt şi care reprezintă mişcarea-O, gestul-O." "… astfel încât O devine deosebit de expresiv atunci când omul se simte nu numai pe sine, ci, pornind din sine, simte un alt lucru sau o altă ființă, pe care vrea să o îmbrățişeze."

Numeroasele sunete-O din chemarea lui Ariel (v. pag. 77) exprimă grija plină de dragoste a spiritului aerului pentru silfii nopții şi spiritele amurgului, la fel de minunat ca şi înaltul sentiment sărbătoresc pe care ar vrea să-l manifeste față de marele eveniment al răsăritului soarelui.

În cel mai străvechi alfabet semitic-fenician nu este desemnată încă nici o vocală, ci numai consoane. Abia în alfabetul grecesc existau caractere proprii pentru vocale. Ele erau ordonate plin de sens conform ființei lor: A-ul – Alpha – la început, O-ul – Omega – la sfârşit, I-ul – Iota – în mijlocul alfabetului. Omul produce în sufletul său dispoziția lui A, atunci când noul din lume vine spre el, îl impresionează şi îl influențează. El cultivă dispoziția lui O, atunci când merge plin de iubire spre ceea ce vine spre el din lume. El trezeşte dispoziția lui I, atunci când caută echilibrul dintre ceea ce ar putea să-l impresioneze prea tare din exterior şi ceea ce ar putea să-l scoată prea tare din el însuşi.

Aceste trei sunete reprezintă în dimensiunile lor un mare domeniu al vieții sufleteşti. Ele au deseori un loc şi o dispunere deosebită în operele poetice.

Rudolf Steiner recomandă ordinea sunetelor I – A – O într-o formă specializată ca exercițiu igienic-terapeutic pentru armonizarea întregului om, când există pericolul ca unilateralitățile să poată deveni boli.[62]

Când euritmistul s-a preocupat în mod intens cu vocalele şi consoanele individuale şi caută să sondeze relația mai extinsă – elementul vocalic şi elementul consonantic -, el poate deveni conştient cât este de rodnic faptul că Rudolf Steiner a extins ideea goetheană a metamorfozei şi, pornind, astfel, de la arhetipul omului care vorbeşte, ajunge să descopere tărâmurile particulare ale limbajului pentru euritmie – dar, în cele din urmă, şi pentru întreaga cultură.

Lingvişti şi filosofi au încercat să înțeleagă şi să descrie ființa vocalelor şi a consoanelor. Ei au găsit aspecte parțiale interesante. Aşa scrie, de exemplu, Johann Gotfried Herder spune, în scrierea sa plină de spirit "Despre originea limbajului":[63]

"Să luăm aşa-numita limbă a zeilor, prima limbă, cea ebraică, de la care cea mai mare parte a lumii a moştenit literele; faptul că ea a început răsunând atât de plin de viață a fost un lucru cu neputință de transcris, aşa că a putut fi redată în scris numai într-un mod imperfect. Acest lucru este indicat, înainte de toate, de absența totală a vocalelor ei. De unde vine particularitatea că literele ei sunt numai consoane şi că elementele cuvintelor de care depinde, de fapt, totul, vocalele, nu au fost deloc scrise, la început? Acest mod de a scrie neesențialul şi de a lăsa esențialul la o parte se opune în aşa măsură înțelegerii sănătoase, încât el ar trebui să fie pentru lingvişti ceva de neconceput, dacă ei ar fi obişnuiți să pătrundă lucrurile. La noi, vocalele sunt cele dintâi şi cele mai vii sunete şi liantul limbii; la aceştia, ele nu sunt scrise – de ce? – deoarece ele nu au putut fi scrise. Rostirea lor era atât de vie şi atât de fin organizată, suflul lor era atât de spiritual şi de eteric, încât el se evapora şi nu se lăsa prins în litere. Abia la greci au fost înşirate aceste sufluri vii în vocale precise, cărora mai trebuia încă să le vină în ajutor spiritul etc., căci în țările apusene vorbirea era în acelaşi timp spirit întreg, suflu neîntrerupt şi spirit al gurii. Era răsuflare a zeilor, aer ce vuieşte, pe care urechea îl prinde, şi literele moarte pe care ei le-ar fi pictat acolo erau numai cadavrul, care trebuia să fie însuflețit la citire cu spiritul vieții.

Herder – şi alți gânditori după el -, în mod uimitor, nu au ajuns la o exprimare clară despre consoane.

Rudolf Steiner vorbeşte în 1911 pentru prima dată despre rezultatele cercetărilor sale din domeniul ştiinţei spirituale care se referă la originea şi fiinţa vocalelor şi consoanelor:[64]

"Din ştiinţa spirituală este cunoscut că în vechile timpuri, şi anume în epoca atlanteană, exista un fel de *limbă* umană *originară*, un fel de vorbire, care era asemănătoare pe întreg Pământul, deoarece 'vorbirea', în acele timpuri, venea mai mult din interiorul sufletului. Acest lucru poate fi înţeles în felul următor. În vremurile atlanteene, oamenii percepeau toate impresiile exterioare în aşa fel încât sufletul, când voia să exprime ceva exterior printr-un sunet, era împulsionat spre o consoană. Aşadar, ceea ce exista în spaţiu îl împingea spre o imitare prin *consoane*. Şuierul vântului, foşnetul valurilor, faptul de a fi adăpostit într-o casă, acestea erau percepute şi imitate prin consoane. În schimb, ceea ce era simţit interior ca durere sau bucurie, sau chiar şi cea ce putea simţi o altă fiinţă, acest lucru era imitat prin *vocală*. De aici se poate vedea că în vorbire sufletul creşte împreună cu procesele sau entităţile exterioare."

Primilor euritmişti, Rudolf Steiner le făcea accesibil rezultatul cercetării sale, în sensul că făcea apel la activitatea lor personală şi la simţul lor artistic, pentru a se orienta spre originea sunetelor şi pentru a năzui spre înaltul ţel de a se transforma dintr-o fiinţă ce foloseşte sunetele date într-o fiinţă care le creează. El scrie în anul 1924:[65]

"Cine vrea să euritmizeze, trebuie să pătrundă în esenţa plăsmuirii limbii. El trebuie, înainte de toate, să fi ajuns la tainele creaţiei sunetelor. În fiecare sunet este dată o expresie pentru o trăire sufletească. În sunetele vocalice avem o expresie pentru o manifestare de sine a sufletului în sfera gândirii, simţirii şi voinţei, iar în sunetele consonantice avem o expresie pentru modul în care sufletul obiectivează un lucru sau un proces exterior. Această expresie a celor rostite rămâne în vorbirea obişnuită, în cea mai mare parte, complet inconştientă; euritmistul trebuie să o cunoască într-un mod foarte precis, deoarece el are misiunea de a transforma ceea ce este audibil în vorbire în gest liniştit sau mişcat.

Primul pas al cunoaşterii începe deja în observarea a ceea ce face omul când vorbeşte. Când el rosteşte vocale – sunete în sine -, cuvrentul respirator merge în mod direct şi răsunând din interior, prin laringe, în afară. La consoane – sunete însoţitoare -, el poate percepe, în schimb, cum instrumentul vorbirii realizează forma. Ceea ce răsună se retrage, şi trebuie să fie împrumutat de la vocale, şi se spune atunci Ka, Be, eL, eS. Consoanele se pot împărţi în:

Sunete labiale: W, B, P, F, M
Sunete dentale: D, T, S, Sch, englezescul Th, N
Sunete palatale: G, K, Ch, NG.

Dar şi o altă clasificare, care ține de intensificarea şi încetinirea curentului respirator, este la fel de semnificativă:

Sunete explozive: B, P, M, D, T, N, G, K
Sunete siflante: W, F, S, Sch, Ch
Sunet vibrant: R
Sunet vălurit: L

Sunetele explozive sunt modelate de cel care euritmizează în aşa fel încât mişcarea braţelor să se reverse într-o formă liniştită.

El simte atunci în mod clar că gestul unui sunet exploziv este înrudit cu procesul care conduce în natură la formele solide. Fiecare formă solidă a provenit cândva dintr-o mişcare.

Gestul sunetului exploziv B este unul protector. Curentul de mişcare porneşte de la omoplat, ridică ambele braţe lateral la diferite înălțimi şi le conduce spre înainte. Din primul moment, gestul are în sine o tendință liniştitoare, protectoare, care se amplifică tot mai mult, până ce mişcarea uşoară sau bruscă – se linişteşte. Rudolf Steiner spune despre sunetul B:[66]

"Când formăm acest B, este mereu o imitare a ceva. Dacă s-ar reține în forma aerului ceea ce se formează prin B şi este caracteristic faptului că rostim B-ul, acolo ar exista mereu ceva care învăluitor. Iese la iveală o formă care înveleşte. Iese la iveală ceea ce se poate numi o colibă, o casă. B-ul reproduce mereu o colibă, o casă."

Există nenumărate procese ale ocrotirii şi învelirii, ale înconjurării şi cuprinderii, în tot ceea ce se află în ambianța omului. Atunci când euritmistul conduce aceste procese spre o trăire interioară, el va simți că B corespunde acestor procese ca ecou al sufletului său. El îşi va îndrepta atenția asupra cuvintelor care îl conțin pe B – baden (a se îmbăia), ballen (a face bulgări), brüten (a îmboboci), beugen (a îndoi), bergen (a adăpăsti), binden (a lega), Lob (laudă), Liebe (iubire), Laub (frunziş).

Când îl va întâlni într-un loc deosebit al unei operei poetice, B-ul îi va fi familiar. Deocamdată, B-ul poate sta în fața lui, ca "imitație a unei

case", într-un mod atât de concret, încât el va sta în loc de uimire, ca în cazul minunatului sonet al lui Conrad Ferdinand Meyer:[67]

Die Krypte

Baut, junge Meister, baut hell und weit
Der Macht, dem Mut, der Tat, der Gunst der Stunde,
Der Dinge wahr und tief geschöpfter Kunde,
Dem ganzen Genienkreis der neuen Zeit!

Des Lebens unerschöpften Kräften weiht
Die freud'ge, lichtdurchflutete Rotunde -
Baut auch die Krypte drunter, wo das wunde
Gemüt sich flüchten darf in Einsamkeit:

Vergeβ die Krypte nicht! Dort soll sich neigen
Das heil'ge Haupt, das Dornen scharf umwinden!
Ich glaube: Ein'ge werden niedersteigen.

Dort unten werden ein'ge Trost empfinden.
Wir mögen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück noch Ruhm, nur gröβern Schmerz betrachten

Cripta

Clădeşte, tinere meşter, clădeşte luminos şi până în zare,
În slujba orei, pentru putere, curaj şi fapte,
Pentru lucrurile adevărate, pentru ştiinţa adâncă a celor create,
Pentru hora de genii a noului timp ce răsare!

Forţelor nesecate ale vieţii le închină
Rotonda bucuroasă, străbătută de lumină -
Construieşte şi cripta dedesupt, unde
Sentimentul rănit în singurătate se poate ascunde!

Tu cripta n-o uita! Acolo se va închina
Capul cel sfânt, şi spinii straşnic va lega!
Eu cred: unii vor coborî.

Acolo jos vor simți unii încurajare.
Noi putem – când suferințele cu întuneric ne-nconjoară -
Să nu vedem noroc sau un nume cu fală, ci numai durere amară.

Poetul nu ar fi putut găsi nici un fel de alte inițiale pentru această poezie. Cu forța sunetului B în primul cuvânt "baut" (construieşte) – care apoi este repetat de două ori -, el dă conținutului formularea poetică. El scoate în evidență cuvântul "baut" prin ritmul general. Ca singur cuvânt-acțiune al primei strofe, el domină toate enumerările. Euritmistul va încerca să pregătească B-ul şi întregul cuvânt "baut" într-un preludiu mut şi apoi să-l plăsmuiască atât de durabil, încât să rămână viu în suflet pentru fiecare rostire: (construieşte) pentru putere, (construieşte) … pentru curaj, până la (construieşte) … pentru hora de genii a noului timp.

Sunt experiențe profunde pe care euritmistul însuşi le face şi pe care le transmite şi altora prin mesajul său artistic, atunci când ridică în conştiența sa consoanele – ecoul sufletului la procesele lumii – până la nivelul gesturilor. Dacă euritmia ar găsi o răspândire în viața culturală, atunci înstrăinarea dintre sine şi lume a multor oameni ar putea fi transformată într-o relație de apropiere. Chiar şi pentru un arhitect, experiența gestului euritmic al sunetului B ar putea avea, poate, o influență artistică însuflețitoare asupra felului în care el modelează elementul protector al unei clădiri, în mod specific pentru ceea ce urmează să se întâmple în ea, până în forma exterioară – pentru familie, casa, pentru cei ce se roagă, biserica, pentru cei ce muncesc, fabrica şi biroul, pentru copii, şcoala.

Sunetele siflante sunt formate de cel ce euritmizează – conform curentului intensificat al respirației în vorbire – ca gesturi uşoare, repezi, ale brațelor, care mişcă un pic întreg corpul sau chiar îl iau cu sine în mod vehement. Dacă gesturile preiau un caracter şuierătar, siflant, furtunos sau ondulând în forma valurilor – ele au întotdeauna tendința de a se dizolva în înălțime, în adâncime şi în depărtare, încet sau repede sau chiar abrupt. În rostirea şi euritmizarea sunetelor siflante se imită ceea ce se întâmplă în lume prin elementul foc, care poate, înaintând fără oprire prin lume, să distrugă şi să dizolve cu natura sa pulverizatoare elementele aer, apă şi solid. Este, desigur, limpede faptul că sunetul Ş poate exprima ceea ce se întâmplă când apa întâlneşte o plită fierbinte de gătit sau când torentul înspumează. Experiența vie care ne arată cât de strânsă poate fi relația sufletului cu elementul foc o are colericul, atunci când se

înfierbântă, când spumegă de mânie, când sar scânteile spiritului său.

Gestul euritmic al lui Ş începe prin faptul că mâinile sunt ţinute orizontal în faţa corpului – cu palmele orientate în jos. Ele se mişcă foarte repede, rămânând în această poziţie, într-o mişcare în formă de spirală, în sus, unde forma mişcării dispare, înainte de a-ţi putea da seama. Mâna dreaptă se mişcă în sensul acelor de ceasornic, cea stângă, în mod simetric, în direcţia opusă. Se poate vedea şi trăi felul cum ceea ce este vizibil dispare în invizibil. În cuvântul "Mensch" (om), Ş-ul poate exprima faptul că, dincolo de ceea ce este vizibil, omului îi aparţine şi un element invizibil.[68]

Un sunet siflant mai complex, greu de sesizat, este S. Rudolf Steiner îi conduce pe euritmişti cu multă atenţie şi din diverse direcţii spre acest sunet:[69]

"Sunetul S, – S -, el este ceea ce a fost mereu perceput când încă mai exista o percepţie pentru aceste lucruri, adică ceva deosebit de adânc înrădăcinat în vorbire. Trăirea sunetului S, am putea spune, este în legătură cu acele percepţii care au existat în timpurile străvechi ale evoluţiei omenirii pentru simbolul şarpelui sau, de asemenea, într-un anumit sens, pentru simbolul caduceului lui Mercur – dar nu pentru simbolul propriu-zis al lui Mercur, ci doar pentru simbolul caduceului lui Mercur … simbolul caduceului lui Mercur, care joacă un rol atât de important în anumite scrieri orientale, în care aspectul exterior al lui S, pe care îl avem şi astăzi, aminteşte în mod clar de simbolul şarpelui, la care, ca să spunem aşa, se află la bază, ca literă, forma lui S, această percepere a lui S, a şerpuirii lui S, a răsucirii lui S, este, de fapt, extrem de complicată, şi ea va consta, când o percepem în mod elementar, din faptul că simţim o liniştire puternică a ceea ce este într-o stare de nelinişte; o percepţie la care simţim siguranţa de a fi integrat ceva liniştitor în fiinţa ascunsă a unui lucru."

"… Indicaţia asupra lui S era mereu legată de ceva – dacă am dreptul să mă exprim frust -, de ceva ce provoca teama, de ceva în faţa căruia trebuia să te protejezi şi de ceva de care, iarăşi, nu te puteai lipsi, totuşi, în viaţă."[70]

Şi, în timp ce o euritmistă execută S-ul[71]:

"… Dvs. vedeţi cum aici, propriu-zis, ceva este îndepărtat cu stăpânire de sine în sunetul S. Simţiţi aceasta ca pe ceva care ar fi îndepărtat cu stăpânire de sine."

Cel ce euritmizează are multe posibilităţi să dea formă gestului S.

Voința sa de mișcare este chemată la o activitate deosebită. Forma care ar înfățișa linia lui S, desenată cu mâna în aer, încă nu ar fi un gest euritmic. S-ul este orientat spre viitor, spre efectul pe care el îl va exercita. Deja în folosirea verbală a lui S ca interjecție se remarcă acest lucru: Când vrem să liniştim cu un "ssst" blând un copil care plânge sau când rostim sunetul cu putere, ca să admonestăm o ceată de copiii zgomotoşi – avem încredere în efectul voinței sunetului S.

Printr-o mişcare intensă a lui S de jos în sus şi de sus în jos, condusă în aşa fel încât mâinile să fie îndreptate absolut simetric, împreună şi separat, şi să se încrucişeze în fața corpului care stă vertical ca un toiag, poate lua naştere impresia unui caduceu al lui Mercur. Când cel ce euritmizează conduce, totuşi, mâinile de jos – începând aproape de sol, în genuflexiune – în sus, nu una lângă alta, ci una după alta şi depăşindu-se reciproc foarte repede şi mlădios până la cea mai mare înălțime – stând acum pe vârfurile degetelor de la picioare – şi lucrul acesta îl repetă de mai multe ori, atunci imaginea mişcării flăcării arzânde cu vâlvătăi poate deveni astfel vizibilă. Dacă el lasă, totuşi, mişcarea lui S să curgă larg de sus în jos, se produce partea liniştitoare a sunetului. O mişcare a lui S foarte rapidă, foarte tăios condusă şi terminându-se abrupt, poate acționa neîndurător. Acest sunet abia poate fi prins, totuşi, ca gest euritmic, el este perceput ca un gest plin de forță.

Acolo unde poetul alege ca materie ceva mişcător, radiind, dizolvându-se, stăpânind, exercitând o vrajă, sau năzuind spre suprasensibil, şi vrea să dea acestei materii o formă poetică adecvată prin punerea în evidență a sunetelor siflante, euritmistul va putea să aducă aceasta la cea mai înaltă intensificare, deoarece mişcarea intensivă este elementul său. Atunci, spectatorul va putea trăi cel mai uşor conținutul de gânduri al unei poezii ca pură mişcare, ca proces artistic-euritmic. Două exemple pot dezvălui forța de rostire a sunetelor siflante, îndeosebi a lui S şi Ş:[72]

Augustnacht

Stille, herrliche Sommernacht!
Silberfischlein springen lustig
in dem himmlischen Meer.
Hochauf schnellen
die zierlichen Leibchen sich

blitzschnell
wieder verschwindend.
Christian Morgenstern (1871 – 1914)

Noapte de august

Liniştită, splendidă noapte sfântă!
Peştişori sidefii sar veseli
în marea cerească.
Acolo sus se grăbesc
trupuşoarele străvezii
fulgerător
din nou să dispară.
Christian Morgenstern (1871 – 1914)

Şi ultimele versuri ale ambelor strofe din poezia "Cântecul hughenoților" de Conrad Ferdinand Meyer:[73]

"... Jeder Kuβ -
Schicksalsschluβ!

... Jeder Schuβ
Schicksalsschluβ!"

"… fiecare sărut -
hotărârea sorții!

… fiecare împuşcătură -
hotărârea sorții!"

Dacă te laşi plin de simțire în voia jocului schimbător şi totuşi constant al valurilor mării, ale unui fluviu, râuleț, ajungi uşor la această trăire a dispoziției sufleteşti care apare la rostirea şi euritmizarea sunetului L. Rudolf Steiner îl desemnează drept *sunet vălurit* şi-l caracterizează în felul următor:[74]

"Gândiți-vă la limba dvs. când lasă să răsune un L. Dvs. vă folosiți limba într-un mod foarte artistic, când faceți să răsune un L: L – L – L. Dvs. simțiți forța creatoare, formatoare, când faceți să răsune un L."

"În misterii se spune: L-ul este, în toate lucrurile şi fiinţele, elementul creator, plăsmuitor, forţa formei care învinge materia."

Lory Smits relatează cum i-a explicat Rudolf Steiner, în anul 1912, sunetul L:

"La sunetul L trebuie să încercăm să observăm peste tot în natură libera creştere, înflorire, desfăşurare, să trăim şi să încerăm să exprimăm această percepţie printr-o mişcare a braţelor şi a mâinilor. Cel mai clar, desigur, putem observa acest lucru la regnul vegetal. Concentrarea de forţe în regiunea rădăcinilor, conducerea sucurilor prin tulpină, dezvoltarea treptată, continuă, a frunzelor, strălucirea florilor şi, în sfârşit, o cufundare în ofilire. Ar trebui să putem exprima în aceste mişcări un întreg ciclu anual. Dar şi în elementul apă, în aer, chiar şi în formaţiunile Pământului, în ridicarea munţilor, în valurile uşoare ale dealurilor, putem învăţa să percepem această desfăşurare liberă."

Cel ce euritmizează poate urma cu precizie această descriere, când produce gestul lui L: mâinile se aduc împreună de jos, din părţile laterale. Forţele adunate într-o mişcare îngustă poartă în sus braţele şi mâinile – ca o floare ce se desface -, care se deschid lateral în afară. Braţele depărtate se lasă din nou să se cufunde în jos. Un astfel de gest al lui L are caracteristica unei curgeri neîncetate, a unei mişcări neobosite, de aceea, el dobândeşte o deosebită valoare şi eficacitate când este repetat de mai multe ori. Un vers din poezia "Metamorfoza plantelor" de Goethe îl poate impulsiona, de exemplu, pe euritmist, să scoată în evidenţă în mod deosebit mişcările legate de L (doar, în mare, întreaga poezie stă sub semnul gestului L) :

Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schoβ hold in das Leben entläβt...

Din sămânţă apare, de-ndată ce solul
Tăcut fecundând, iubitor o sloboade în viaţă...

El va diferenţia aceste şase gesturi în aşa fel încât pe primul îl realizează în depărtare, jos, orizontal, următoarele trei – începând mic la "hold" (iubitor) – le realizează în desfăşurarea lor intensificat, tot mai sus.

Sentimentul creşterii, al extinderii sufletului în sfera somnului, poate fi făcut vizibil euritmic prin abundenţa de sunete L, pe care poetul

Friedrich Hebbel le-a ales, pentru exprimarea poetică, în primele strofe ale poeziei "Sentiment de seară":

"Quellende, schwellende Nacht
Voll von Lichtern und Sternen,
In den ewigen Fernen
Sage, wie bist du erwacht?"

"Izvorândă, clocotindă noapte
De lumini şi stele plină
În depărtarea veşnic senină
Cum ai lăsat ale somnului şoapte?"

Cel ce euritmizează va transmite spectatorului prin mişcare, prin patru gesturi ale lui L, mereu mai înălţate şi mai depărtate, sentimentul prin care sufletul se poate extinde în depărtările nesfârşite. El doar va schiţa celelalte sunete.

Pentru nişte euritmişti rapizi, foarte mobili, va fi încântător să facă vizibil, în poezia lui Christian Friedrich Daniel Schubert, prin gesturi-L mici şi rapide ale mâinilor, elementul apă, cu păstrăvul ce-i aparţine:[78]

Die Forelle

In einem Bächlein helle,
Da schoβ in froher Eil'
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.

Păstrăvul

"În râuleţul clar
Vesel licăreşte-n sus, iată!
Păstrăvul zburdalnic pe-afar'
Lunecând ca o săgeată."

Faptul că în următoarele versuri apar mai multe sunete explozive corespunde conţinutului:

Ich stand an dem Gestade...
Eu stăteam pe țărm…

la fel ca pentru aspectul liniştitor al sunetului S

Und sah in suβer Ruh...
Şi-n dulcea linişte eu desluşeam…

Apoi apare din nou L-ul:

Des muntern Fischlein Bade
im klaren Wasser zu.

A peştişorului-zvârlugă scaldă
în apa clară.

Forța sufletească a lui L, care impulsionează sunetul vorbit şi mişcat euritmic, se uneşte cu tot ce se se petrece în elementul viu al naturii, ea este înrudită cu forța sufletească pe care trebuie să o dezvolte cercetătorul viului, dacă vrea să corespundă cerinței metodice pe care a pus-o Rudolf Steiner cercetătorului în regnurile viului:

"Față de organic este necesar să lăsăm noțiunile să crească una din alta, astfel încât prin transformarea vie, treptată, a noțiunilor să ia naştere *imaginile* a ceea ce apare în natură ca ființă plăsmuită."

După ce euritmistul s-a familiarizat cu caracterul mişcării fiecărui *gest-sunet* în parte, în aşa fel încât el să-l stăpânească în mod firesc şi suveran, se va dedica succesiunii de sunete, trecerii de la o mişcare a sunetului spre alta, astfel încât să ia naştere unitatea mai mare a *gestului-cuvânt*. Pentru a se exprima caracteristica unui cuvânt, euritmistul va lega ritmul, accentul şi sensul cuvântului de succesiunea de gesturi ale sunetelor ce-l formează. Dar cuvintele stau în contextul şi mai cuprinzător al propoziției, versului, strofei şi al întregii poezii, şi el va lega împreună toate elementele euritmice ale mişcării – ritm, construcție a propoziției, sens, formă poetică – într-o configurație modelată artistic prin gesturile-sunet, pentru ca să facă vizibilă opera artistică poetică drept creație ce se mişcă euritmic.

Atunci când gesturile sunetelor au fost inserate în acest mare context, el poate face experiența că dispoziția unui singur sunet poate străbate o

întreagă poezie, chiar şi acolo unde acest sunet nici nu răsună – ca într-o compoziție muzicală unde tonalitatea de bază rămâne prezentă în fundal chiar şi acolo unde desfăşurarea melodică se mişcă o vreme modulând în alte tonalități. Astfel străbate dispoziția lui I, dispoziția situării în lume, poezia lui Friedrich Nietzche:[79]

Ecce Homo

Ja! Ich weiβ, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich.

Ecce Homo

Da! De unde vin eu ştiu!
Ard, ca flăcăra, de viu,
Mistuindu-mă în sine.
E lumină tot ce-ating,
Las cenuşă, când mă sting:
Căci eu flacără-s, vezi bine.

Şi euritmistul va lăsa să curgă peste tot în mod semnificativ *întinderea*, ceva din caracteristica gestului I; la început, în ambele gesturi A din "Ja" (da) şi "stamme" (eu vin), apoi se va amplifica până la ultimul cuvânt, unde dispoziția lui I, prin cei doi I, din "sicherlich" (vezi bine), atinge punctul culminant.

Rudolf Steiner a arătat diferite poziții corporale sau gesturi pentru dispozițiile sufleteşti, care pot străbate total sau parțial o poezie, de exemplu, tristețea, disperarea, voioşia, drăgălăşenia, grandomania, lăcomia, cunoaşterea etc. O mulțime de variațiuni ale gesturilor-sunet ia naştere atunci când acestea sunt modificate de "gesturile sufleteşti".

La gestul "tristețe", euritmistul mişcă brațul drept, cedând greutății, spre dreapta jos, până ajunge să stea pe lângă corp liniştit. Umărul drept şi capul însoțesc mişcarea cu o uşoară înclinare spre dreapta jos. Antebrațul stâng se mişcă în acelaşi timp într-o poziție orizontală în fața cen-

trului corpului. Palmele sunt puțin îndoite. Gesturile care exprimă o astfel de atitudine sufletească sunt realizate în pauzele ce premerg sau urmează după un vers, o frază, o secundară, o întreagă strofă, şi de acolo influențează mai departe desfăşurarea gesturilor-sunet şi a gesturilor-cuvânt.[80]

Primele versuri ale eposului eroic spaniol "Cidul"[81]

Trauernd tief saβ Don Diego
- Wohl war keiner je so traurig -,
Gramvoll dacht er Tag und Nächte
Nur an seines Hauses Schmach.

Îndurerat adânc stătea Don Diego
- Aşa de trist nu era nimeni -,
Adânc mâhnit gândea el zi şi noapte
Numai la dezonoarea casei sale.

ar putea fi modelate de către cel ce le reprezintă în aşa fel încât să preia gestul "tristețe" deja de la începutul poeziei, apoi să conducă brațele, greu, în sus, deasupra, şi în timpul primelor versuri să le lase să cadă din nou şi să se reverse în "tristețe". El ar putea modela gesturile-cuvânt în această mişcare amplă, grea şi aplecată în jos. El ar putea executa la fel şi versurile 2 şi 4.

La gestul "voioşie", euritmistul ridică brațele în sus, întreaga statură este cuprinsă de sentimentul uşurimii, picioarele ating podeaua numai cu partea cărnoasă a labei piciorului, degetele de la mâini sunt uşor desfăcute, iar înşiruirea gesturilor-cuvânt este integrată mereu în mişcarea condusă în sus.

O diversitate extraordinară de expresie în modelarea artistică i se dezvăluie euritmistului atunci când pune în relație gesturile-sunet şi gesturile-cuvânt cu un gest pentru dispoziția poeziei: un gest-A, un gest-O, un gest-L sau un gest-S. Dar, înainte de toate, chiar şi gesturile-cuvânt pot apărea în variații surprinzătoare, atunci când sunt aduse în legătură cu un gest precum "cunoaştere", "dispoziție festivă", "disperare", "lăcomie" sau "evlavie".

Ar trebui să devină explicit prin aceste expuneri faptul că euritmia este o vorbire reală, vizibilă! Marele fundal al activității spiritual-sufleteşti care îi determină pe oameni să compună poezii, să recite şi să vorbească,

este integrat în alcătuirea mişcărilor euritmice, la fel ca şi acţiunea forţelor vii plăsmuitoare care dau naştere sunetelor vorbite şi prin a căror metamorfoză apar în mod vizibil sunetele euritmice. Faptul că aceste procese care îi fac capabili pe oameni să se exprime prin vorbire, în cea mai mare parte subconştiente, au fost ridicate astăzi mai puternic în conştienţă şi chiar pot pătrunde în arta euritmică, i se datorează lui Rudolf Steiner. Cunoştinţele oferite de el în legătură cu faptul că ecoul sufletului la procesele din lume este reprezentat de consoane, şi că vocalele sunt rezultatul convorbirii sufletului cu sine însuşi, dobândesc prin euritmie actualitate şi prezenţă. Euritmia doreşte să stimuleze, pe oricine o exersează sau o priveşte, să simtă, să trăiască şi să recunoască marile dimensiuni în care este situat omul şi pe care el le poartă în sine drept microcosmos.

Specificul euritmiei vorbite poate să se înfăţişeze într-un mod desăvârşit numai dacă recitatorul, care însoţeşte limbajul mişcării euritmice vizibile cu recitarea audibilă, caută originea cuvântului poetic în aceleaşi regiuni ca şi euritmistul. Nici recitatorul nu trebuie să-şi îndrepte conştienţa doar spre conţinutul de gânduri al unei opere poetice, ci el trebuie să aducă elementul caracteristic al vocalelor şi consoanelor individuale, sunetul rimelor şi aliteraţiilor, ca şi ritmul, metrul, tonul înalt sau coborât, la o formă unitară, care cuprinde conţinutul în aşa fel încât el apare drept creaţie poetică.

A fost o coincidenţă, o întâmplare importantă şi fericită, faptul că Marie von Sivers, mai târziu Marie Steiner, s-a consacrat acestei misiuni. Ea avea o pregătire teatrală de excepţie la Leningrad şi la Paris şi a întruchipat, începând din 1907, în dramele lui Edouard Schuré şi dramele-mister ale lui Rudolf Steiner, rolurile dramatice. Când, în 1912, a luat naştere euritmia, ea nu numai că a manifestat un viu interes pentru noua artă, ci ei i-au stat la dispoziţie cunoştinţele, capacităţile de transpunere şi fantezia artistică, pentru a prelua şi continua îndrumările lui Rudolf Steiner şi pentru a pregăti un anumit gen de recitare care era în acord cu euritmia.

Rudolf Steiner scrie în anul 1924 despre aceasta:[82]

"Pentru recitarea şi declamarea care vor fi interpretate în legătură cu euritmia, trebuie să luăm în considerare faptul că acestea trebuie să apară printr-o reală modelare artistică a limbii. Recitatorii sau declamatorii care nu scot în evidenţă decât conţinutul de proză al poeziei nu pot activa în euritmie. Poezie cu adevărat artistică ia naştere numai prin modela-

rea imaginativă sau muzicală a limbii. Conținutul de proză nu este elementul artistic, ci doar materia în care se poate manifesta caracterul imaginativ al limbii, sau tactul, ritmul, versificația etc. Fiecare limbaj poetic este deja o euritmie ascunsă. Recitatorul şi declamatorul trebuie să scoată la iveală din poezie, prin caracterul pictural, plastic sau muzical al limbii, ceea ce a sădit în ea poetul."

Am dori aici să împărtăşim experienţa unei artiste care a încercat săşi exprime sub formă de pantomimă trăirile sufleteşti ce ar fi avut nevoie, probabil, de o limbă vizibilă. Asta Nielsen a fost formată ca actriță la începutul secolului 20 la Copenhaga şi a intrat cu succes în teatrele nordeuropene. Apoi a devenit, pe baza puternicei sale forțe mimice de expresie, un star adulat atât în filmul mut german, cât şi în reprezentațiile personale de pantomimă de pe scenă. Deoarece, timp îndelungat, ea şi-a integrat, ca actriță, forța sufletească de exprimare în limbă, probabil că nu s-a mai putut separa complet de această formă de exprimare. Ea scrie în autobiografia sa:[83]

"Să joci o pantomimă, este ca şi refugierea din lumea palpabilă a filmului şi a teatrului în basm. Pantomima este țara de vis a tăcerii; muzica îți dă aripi; dragostea, durerea, moartea, toate dispozițiile sufleteşti le ridică spre vraja suprapământeană. Prin aceasta, păşirea pe o mare scenă dă celui ce o face ocazia eliberatoare de a-şi perfecționa, de a-şi dezvolta pe deplin capacitatea de expresie a corpului. Abia aici am conştientizat cât de just era faptul că profesorul meu de expresie îmi interzisese în tinerețe orice fel de gimnastică. Dezvoltarea însuşirilor animalice ale corpului nu poate acționa decât inhibitor asupra acestei expresii a dispozițiilor sufleteşti. Un corp atletic nu poate oglindi niciodată slabul tremur al nervilor şi ucide grația unei mişcări, care este creată prin unirea dintre suflet şi corp. Este cu totul de mirare când relatez că mi-a obosit gâtul datorită jocului meu mut, ceea ce niciodată nu a mai apărut la spectacolele mele de mai târziu, date în deplasare, în teatru, chiar în cele mai mari teatre din străinătate. Faptul că nu vorbeşti nu este acelaşi lucru cu faptul că nu trebuie să spui nimic. Astfel, devine imperioasă cerința de a exprima sentimente puternice, în timp ce, concomitent, faptul că eşti privat de mijloacele de expresie, mai naturale, ale limbii, devine mai extenuant decât vorbirea. Sunetele, care s-ar fi născut involuntar datorită dispoziției de moment, în pantomimă trebuie să fie în mod artificial reprimate şi, prin aceasta, se produce o apăsare supărătoare în gât. Excita-

ția care ia naştere printr-o astfel de apăsare poate fi cu adevărat neplăcută şi dă naştere unei nelinişti nervoase. Şi aceasta, împreună cu încordarea pe care o aduce cu sine orice reprezentație, mi-a făcut multe nopți albe."

Prin gimnastică, adultul învață să se adapteze posibilităților pline de înțelepciune ale organismului său de mişcare, el simte entuziasmul personal care ia naştere prin faptul că îşi stăpâneşte mişcările şi învață să le conducă în mod conştient, orientându-le spre un țel. Şi, totodată, el face experiențe în legătură cu tot ceea ce este o povară pentru corpul său. Pentru adult, poate fi de ajutor să-şi mențină corpul mobil, când acesta ajunge să fie neglijat prin lipsa de mişcare. Asta Nielsen vede foarte clar că mişcările de gimnastică nu sunt potrivite să producă o legătură strânsă între corp şi forțele sufleteşti pe care omul secolului 20 ar dori să le dezvolte. Că ea se află în căutarea "grației unei mişcări care este creată prin unirea dintre suflet şi corp", acest lucru dezvăluie nu numai situația ei personală, ci arată, în acelaşi timp, dorul oamenilor în epoca tehnică. Căci multe înclinații geniale ale marilor artişti ai mişcării din secolul nostru au provenit din acest dor.

V.
Ritmurile vorbirii devin mişcare euritmică

În contemplarea mării omul, trăieşte realitatea ritmică originară – valurile se ridică, se coboară, "veşnic în schimbare". Opoziţiile dintre creasta valului şi valea acestuia sunt scoase la iveală în repetiţii neîncetate, mereu asemănătoare, dar niciodată identice, şi sunt din nou dizolvate. Când este furtună, masele de apă se ridică, pentru a se prăbuşi imediat în adâncuri. Prin liniştirea vântului, suprafaţa apei rămâne nemişcată ca plumbul curgător, totuşi, în scânteierea razelor strălucitoare ale Soarelui vedem că ea se agită uşor şi simţim: Ea este mereu în mişcare! Întreaga mare este străbătută de curenţi puternici, care sunt aduşi prin căldură la Ecuator şi prin frig se îndreaptă spre Polii Pământului; este o mişcare datorată influenţelor cosmice pe care omul o poate observa pe întreg Pământul ca maree, ca schimb ritmic între flux şi reflux.

Şi sufletul omului trăieşte în alternanţa neîntreruptă a evenimentelor opuse în mod polar: el se îndreaptă spre lumea din jur, când observă fenomenele lumii, şi se retrage înapoi în interiorul său, când meditează asupra celor percepute; se dăruieşte unei munci şi se distanţează de ea, când verifică ceea ce a făcut; valurile furtunoase ale pasiunii se transformă în contemplare, încrederea în resemnare, bucuria în tristeţe; şi contrastul dintre stările de conştienţă ale somnului şi veghei aparţin nu numai funcţiunilor vitale ale corpului fizic, ci şi manifestărilor vieţii sufleteşti şi spirituale ale omului.

Forme ritmice ale poeziei pot lua naştere din trăirea stărilor sufleteşti.

Următoarea poezie a lui Goethe izvorăşte din dispoziţia sufletească a singurătăţii, a menancoliei, a pasivităţii.[84] Poetul manifestă această dispoziţie în forma metric-ritmică liniştită, plină de uniformitatea aproape unitonală a metrului trohaic, x´x, şi de aici îi creşte apoi imaginea

Meeresstille

Tiefe Stille herrscht im Wasser, x´x x´x x´x x´x
Ohne Regung ruht das Meer,

Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.

Keine Luft von keine Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Liniştea mării

Liniştea domneşte-n în apă
Nemişcată marea stă,
Şi scrutează corăbierul
Suprafaţa netedă.

Nici o boare de niciunde!
Numai linişte de moarte!
Nu se mişcă valuri, unde,
În a ei imensitate.

Cu totul altă dispoziţie sufletească a activităţii interioare, însufleţită datorită unor procese exterioare, realizează Goethe în următoarea poezie[85] – pe care a vrut s-o alăture în toate publicaţiile la "Liniştea mării" -, pe baza metrului uşor, plin de viaţă al amfibrahului x x´x, pe care el îl ordonează în versuri mai scurte, de numai două silabe accentuate.

Glückliche Fahrt

Die Nebel zerreiβen, x x´x x x´x
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer,
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt die Welle,
Es naht sich die Ferne;

Schon seh' ich das Land!

Călătorie fericită

Ceața se-mprăştie,
Cerul e clar,
Eolus înlătură
Al grijilor lanț.
Vântul şopteşte,
Corăbierul se-avântă.
Grăbeşte! Grăbeşte!
Valul se-mparte,
Depărtarea se-apropie,
Eu văd țărmul drag!

Goethe alege un ritm variat, care este influențat şi de construcția frazei, pentru a da formă poetică unui gând măreț pe care l-a prelucrat în mod cuprinzător în sufletul său, meditând:[86]

Gesang der Geister über den Wassern

Des Menschen Seele
Gleich dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muβ es,
Ewig wechseln.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd,

Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.
Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Cântecul spiritelor deasupra apelor

Sufletul omului
Se-aseamănă apei:
Din ceruri vine,
Spre cer se înalță,
Şi din nou înapoi
Spre Pământ se întoarce
Rătăcind ne'ncetat.

Curge din vârful
Stâncii abrupte
Şuvoiul pur,

Apoi se împrăştie
În valul norilor
Spre stânca netedă,
Şi uşor de primit
În ascuns unduieşte,
Lin susurând
Spre adâncuri în jos.

Stânci se înalţă
În calea sa,
Spumegând supărat
Coboară treptat
Spre prăpastie.
În albia uşor adâncită
Se strecoară spre valea cu pajişti,
Şi în lacul lucios
Îşi desfată privirea
Stelele toate.

Vântul e-al valului
Iubit curtezan;
Vântul adânc răscoleşte
Înspumatele valuri.

Suflet al omului,
Cum te-asemeni tu apei!
Destin al omului,
Cum te-asemeni tu vântului!

Ascultătorul simte în mod nemijlocit în scurgerea ritmurilor poetice o ordine mai înaltă, simţirea sa pătrunde fără osteneală în mişcarea lor. Euritmistul trebuie să-şi exerseze nu numai o mare mobilitate, dacă vrea să facă vizibilă o operă artistică, în toate nuanţele exprimate prin limbă, ci el va trebui să-şi conştientizeze legile care sunt active în această ordine mai înaltă, forţele care diferenţiază fluxul verbal într-un mod atât de variat – arzând şi liniştindu-se, accelerând şi încetinind, formând şi dizolvând. Totuşi, când încearcă să cuprindă toate acestea în cuvinte, el simte insuficienţa exprimării sale. Căci ritmul nu se opreşte calm, ca să

poată fi observat în liniște și de la distanță. Omul este chemat să i se dăruiască ritmului cu simțirea, să se miște o dată cu el – sau să-l producă el însuși.

Dar – spune cardiologul – o electrocardiogramă este, totuși, o copie precis surprinsă a ritmului cardiac, care poate fi privită în liniște. Nu, s-ar putea riposta, pentru cel care nu știe s-o citească este o bucată de hârtie cu linii tremurânde pe ea. Dar specialistul, care știe să citească, este instruit prin exerciții și experiență să refacă în reprezentarea sa, din aceste linii, procesele de mișcare ale inimii. Deoarece pe el îl interesează, totuși, rezultatele activității sale de reprezentare mai mult decât această reprezentare însăși, el abia o ia în seamă. Dacă ar ține seama de ea, i-ar fi clar că în sufletul său trăiește o forță produsă de ritm, care poate să-l facă să fie în stare să-și reprezinte acest ritm ca pe o mișcare. Această forță îi este indispensabilă pentru studiul proceselor vitale ritmice. Forța produsă de ritm în suflet muzicianului este, de asemenea, cea care scoate din imaginea aridă a notelor ritmul înflăcărat pe care compozitorul l-a vrăjit.

Deoarece pentru euritmist este o necesitate elementară ca el să se îndrepte spre forța ce realizează ritmul în sufletul uman, el își va îndrepta atenția spre toate procesele ritmice, acolo unde acestea pătrund în permanență, și își va pune întrebări despre felul cum au apărut.

Cu primul țipăt, nou-născutul vestește că sufletul său a pătruns în corp și vrea să se manifeste în afară. Atunci, se știe: El trăiește! El respiră! Inima îi bate! Se știe, de asemenea, că această respirație și pulsație ritmică minunată dăinuie până ce omul își dă sufletul cu ultima suflare.

Desfășurarea temporală a respirației și cea a pulsului urmează legi mai înalte, care pot fi făcute conștiente prin numere. Totuși, procesele ritmice nu sunt niciodată absolut calculabile. În timp ce omul inspiră și expiră o dată, inima sa bate de patru ori. În interiorul corpului, raportul dintre respirație și bătaia pulsului este de 1 : 4. Dar ia naștere și o legătură între ritmul respirației omului și mișcările pe care le execută planeta Pământ. Aceasta ne poate deveni conștientă prin numărul 25.920.

Deoarece Pământul se învârte în jurul propriei sale axe, noi trăim fenomenul ceresc al desfășurării zilei. Vedem ziua Soarele, iar noaptea Luna, planetele și stelele fixe, deplasându-se pe cer de la est la vest. Răsăritul și apusul Soarelui, miezul zilei și miezul nopții, împart ziua în raportul de 1 : 4. Într-un minut, omul respiră în medie de 18 ori și inima

sa bate de 72 de ori. Într-o zi de 24 de ore, el respiră de 25.920 de ori.

Deoarece Pământul se roteşte în jurul Soarelui pe o traiectorie eliptică, noi trăim fenomenul ceresc al desfăşurării anului. Trăim cele patru anotimpuri, deoarece anul este împărţit din punct de vedere astronomic în raportul de 1 : 4, prin solstiţiul de iarnă şi vară, şi prin echinocţiul de primăvară şi toamnă. Dacă omul a atins vârsta biblică de 71 de ani, el a trăit cam 25.920 de zile.

Şi astfel, axa Pământul realizează o mişcare – asemănătoare cercului -, şi noi putem cunoaşte consecinţa acestui fapt, prin calcule, şi ne reprezentăm: punctul vernal – acesta este punctul în care, văzută din perspectiva Pământului, traiectoria Soarelui intersectează ecuatorul ceresc primăvara – parcurge în 25.920 de ani întreg zodiacul.

Astfel de aspecte, asupra cărora Rudolf Steiner atrage atenţia, ne aduc în conştienţă dimensiunea şi amploarea unui fenomen ritmic tainic în care suntem integraţi cu fiecare respiraţie, cu fiecare minut, cu fiecare zi, cu fiecare an şi cu întreaga noastră viaţă.

Numerele amintite sunt numai numere aproximative. Numărul de 72 de bătăi inimă pe minut poate fi găsit, de fapt, arareori absolut precis într-un minut izolat. Căci ritmurile pulsului şi ale respiraţiei manifestă o mare elasticitate: Copilul respiră mai repede decât bătrânul; solicitarea corporală accelerează pulsul; procesele sufleteşti influenţează ritmul la fel de spontan, atunci când "ni se taie respiraţia" sau "când ne stă inima în loc" în faţa uimirii, tensiunii, fricii sau groazei. După fiecare unilateralitate, ritmul se îndreaptă din nou spre echilibrul armonios. Sănătatea este cea mai bună atunci când distanţa dintre polarităţi poate fi extinsă foarte mult şi apoi se poate obţine din nou foarte repede echilibrul armonios al stării de mijloc.

Această minunată labilitate deosebeşte în mod fundamental mişcările ritmice de tactul mecanic. Bătaia pulsului unui om şi ticăitul unui ceas nu sunt asemănătoare, ci sunt procese cu totul opuse. Ele demonstrează antiteza: plin de viaţă – lipsit de viaţă. La fel de diferit este ceasul solar faţă de cel mecanic. Ceasul solar, raportat la ceasul mecanic, nu se potriveşte niciodată perfect, deoarece mişcarea Pământului este un fenomen ritmic asemănător respiraţiei. Totuşi, nu ne-am putea aduce în conştienţă atât de clar procesele ritmice ale vieţii, dacă nu ar exista ceasul mecanic. Nu am putea număra bătăile de puls pe minut.

La fel ca şi omul, animalele au – în modul lor propriu diferit – ritmul

bătăilor inimii şi al respiraţiei. Dar ceea ce deosebeşte omul de celelalte fiinţe ce respiră este faptul că el poate să-şi încetinească sau să-şi accelereze respiraţia *după voinţă*. Aceasta este o premisă importantă pentru ca el să poată vorbi. Respiraţia omului care tace, fie că doarme numai şi respiră liniştit, fie că aleargă şi rămâne fără respiraţie, corespunde, în general, proceselor vitale din corpul său. Pentru vorbire, îi este rezervat un spaţiu liber, în care respiraţia sa poate urma legi noi. El poate inspira scurt şi cu putere, lăsând să curgă respiraţia în afară atâta cât are nevoie, pentru a spune o frază lungă sau pentru a cânta o melodie. În vorbire, curentul respiraţiei serveşte forţei ce produce ritm şi care îşi are originea în fiinţa sufletesc-spirituală a omului. Fiecare frază pe care o rostim are nu numai un conţinut de gândire, ci este şi o creaţie ritmică, în care dispoziţia, temperamentul şi caracterul personalităţii îşi pot găsi expresia lor. Când cineva îi stă în drum sanguinicului, el va spune repede şi curgător: "Ai fi aşa de amabil să te dai un pic la o parte, ca să pot trece?", în timp ce colericul rosteşte un "Dă-te la o parte!", iar melancolicul, cu un suspinând "Dacă numai s-ar da la o parte", reuşeşte cel mai puţin să convingă. Pe cineva care nu vrea să dezvăluie ce se petrece în interiorul său, îl numim – monosilabic. Aceasta este o expresie admirabilă, deoarece tocmai schimbul variat de silabe accentuate şi neaccentuate, lungi şi scurte, face să se nască ritmul vorbit.

Poetul atinge o următoare treaptă, mai înaltă, a forţei ce produce ritm în sufletul omului. El simte că ritmurile diferenţiate poetic se află într-un anumit raport cu ritmul aflat în mod natural în respiraţie şi prin care omul, în timpul vieţii sale pământeşti, este integrat în ritmurile generale ale Pământului şi Cosmosului. Şi el simte, de asemenea, că apropierea sau îndepărtarea unei forme poetice de ritmul arhetipal al respiraţiei poate să exprime ceva în legătură cu emanciparea omului, despre cât de mult s-a detaşat sufletul omului de relaţia naturală cu lumea creată sau chiar de dependenţa faţă de ea. Astfel, consideraţiile de istorie a literaturii sunt, totodată, cunoştinţe despre evoluţia conştienţei omului.

Ritmul hexametrului, care curge atât de armonios, arată clar apropierea de ritmul respiraţiei pe care o avem în mod natural: trei picioare de vers dactilice, în expiraţie, şi cezura, în inspiraţie, dau raportul de 1 : 4, acelaşi raport dintre ritmul respiraţiei şi cel al pulsului. Oamenii din epoca greacă timpurie, în care s-a născut hexametrul, îşi simţeau destinul şi viaţa încă strâns legate de regiunea puterilor creatoare, de zeii olimpieni.

Câteva versuri din "Iliada" lui Homer, în care este descrisă asedierea Troiei de către greci, vor arăta acest lucru. Eroul grec Patrokles se avântă curajos în luptă, totuşi, zeul Phoebus Apollon, care este bine intenționat față de troieni, îi zădărniceşte acțiunea:[87]

Jetzt hätte Argos' Volk die türmende Troja erobert
Unter des Patroklos' Hand, so tobt' er voran mit der Lanze,
Wenn nicht Phöbos Apollon auf festgegründetem Turme
Dastand, ihm Verderben ersann und die Troer beschirmte.
Dreimal stieg zur Ecke der hohen Mauer Patroklos
Kühn hinan, und dreimal verdrängte mit Macht ihn Apollon,
Gegen den leuchtenden Schild mit unsterblichen Händen ihn stoβend.
Als er das viertemal drauf anstürmete, stark wie ein Dämon,
Rief mit schrecklichem Drohn der treffende Phöbos Apollon:
Weihe, Patroklos, zurücke! Denn dir es nicht gewähret,
Daβ die Speer verwüste die Stadt hochherzige Troer,
Nicht dem Achilles einmal, der weit an Kraft dir vorangeht!
Jener sprach's, da entwich mit eilendem Schritte Patroklos,
Scheuend den furchtbaren Zorn des treffenden Phöbos Apollon.

Troia cu-naltele-i porți erau s-o cuprindă danaii
Duşi de Patroclu, fiind în lupta-i turbată cu lancea,
Dacă de sus, de pe zid, de pe turnul temeinic, Apollon
Nu-i ocrotea pe troieni şi nu-l prigonea pe Patroclu.
Menețianul atunci de trei ori se saltă spre colțul
Zidului-nalt, ci în lături îl dete de trei ori Apollon,
Luciul scut nimerindu-l cu mâinile-i nemuritoare.
Însă de-a patra oară când el spre zid se repede,
Zice cu groaznică voce răstindu-se-Apollon: 'În lături,
Menețiene, doar nu-ți este dat să iei Troia, nici ție,
Nici lui Ahille, deşi el e mult mai de seamă ca tine!'
Asta grăi, iar Patroclu de teamă se trase încolo,
Şi iar se feri de mânia țintaşului Febos Apollo.

Traducere de George Murnu

Dacă vrea să facă vizibil versul lui Homer prin mişcare, cel ce euritmizează va realiza lungimile şi scurtimile metrice izolate ca paşi, dar nu va renunța la caracteristica hexametrului, nici la curgerea ordona-

tă armonios. Căci tocmai prin aceasta va putea să apară felul în care oamenii epocii homerice se simțeau încă în legătură cu zeii. Astfel, euritmistul va aşeza la baza întregului un mod de păşire curgând armonios. Dar acolo unde, în vers, două silabe scurte (respectiv, neaccentuate) ale dactilului s-au transformat într-o silabă lungă (respectiv, uşor accentuată), el va încetini pasul şi-l va aşeza mai anevoios.

În textul prezentat, acesta este chiar locul în care începe intervenția potrivnică a lui Apollo.

Acest lucru este transmis nu numai prin sensul cuvintelor, ci este redat şi prin ritmul frânat. Sunt, de exemplu, cele trei începuturi de vers (se referă la varianta germană; în traducerea lui G. Murnu nu mai corespund – n.t.):

Dastand, ihm Verderben / ersann ...
(Stătea, gândindu-i pieirea)
– – – – – v / v –
(v v) (v v)

Drei mal stieg zur Ecke
(De trei ori se saltă spre colțul)
– – – – – v
(v v) (v v)

Kuhn hinan und dreimal
(Cu îndrăzneală şi de trei ori)

– – – – – v
(v v) (v v)

La unii poeți ai secolului 20, confruntarea cu spaimele celor două războaie mondiale au dus la situația că elementul curgător, ritmic, al limbii aproape că s-a epuizat – prea mult nerostit trebuia să rămână între cuvinte, între versuri:[88]

Patrouille

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat

Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.

August Stramm (1874 – 1915)

Patrula

Pietrele dușmănesc
Fereastra plânge trădarea
Crengile se sugrumă
Ale munților tufișuri se desfac cu repeziciune
Fac să ricoşeze
Moartea.

August Stramm (1874 – 1915)

August Stramm reduce elementul ritmic şi cel al construcției frazei la un minimum. Totuşi, cititorul bănuieşte ceea ce nu s-a rostit şi este mişcat de aceasta. Dacă un euritmist se află în fața sarcinii de a transpune un astfel de text în limbaj vizibil, el va pătrunde exact în ceea ce nu s-a rostit. El ar putea, de exemplu – prefațând întregul -, să pătrundă pe scenă cu un fel de păşit şi de gesturi care să exprime atenția foarte lucidă, frica şi curajul unui soldat ce patrulează la granița cu dușmanii. O dată cu începutul primului vers, întrerupe abrupt păşitul şi euritmizează rostirea – acționând prin multe sunete explozive -, iar la sfârşitul versului continuă păşitul milităresc până la începutul următorului vers etc… Faptul că o dată cu versul "Tod" (moarte) în cel ce patrulează se trezeşte conştiența unui cu totul alt plan existențial – posibil a fi aproape -, euritmistul îl poate realiza prin paşi şi gesturi cu totul diferite, tot mai uşoare.

"Patrula" relatează despre trăirea unei personalități izolate. "Marcarea unei răscruci" de Ernst Jandl cuprinde trăiri a nenumărați oameni, care au venit în contact cu al doilea război mondial.

1944	1945
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	krieg

krieg krieg
krieg mai
krieg
krieg
krieg
krieg
krieg
krieg
krieg
(markierung einer wende)

Ernst Jandl (geb. 1925)

1944 1945
război război
război război
război război
război război
război mai
război
război
război
război
război
război
război
(marcarea unei răscruci)

Ernst Jandl (născut 1925)

Cititorului îi este dat cel mai mare spațiu liber pentru reprezentările, amintirile şi sentimentele sale. Euritmistului, la fel! Inevitabil, dintr-o astfel de întâmplare de război, prin repetarea absolut în acelaşi mod a gestului-cuvânt "război", diversitatea trăirii personale sufleteşti interioare poate fi făcută vizibilă în pauzele dintre versuri: Îndrăzneala celui care merge drept la țintă prin paşi ce-şi fac loc înainte, mânia, prin paşi tropăiți, curajul, printr-un mod de păşire iambic, obligativitatea de a suporta, printr-un mod de păşire împovărat; paşi cu gesturi de tristețe, de disperare, de dor – apoi, gesturile-sunet ale cuvântului în mod surprinzător atât de potrivit "mai", m: pătrunderea prin tatonare în ceva nou, a: ceea ce se

deschide noului, i: cel ce se afirmă în elementul nou.

Euritmistul trebuie să facă vizibilă întreaga anvergură a dezvoltării ritmurilor limbii, care au influenţat literatura europeană de la Homer până în zilele noastre, prin ţinuta în mişcare a corpului său.

El îşi exersează mai întâi mobilitatea în vechile forme fundamentale metrice, care au luat naştere la începutul culturii europene. A fost relatat în primul capitol al acestei cărţi felul în care măsura versului iambic, trohaic şi dactil, din ritmurile dansului practicat în lăcaşurile greceşti ale Misteriilor, a fost transpusă în ritmurile poetice ale artei versificaţiei.

În vechea limbă greacă, aceşti metri au fost construiţi prin alternanţa dintre silabele *scurte* şi cele *lungi*. Când au venit în contact cu curentul de limbă nordic-german, în care puternica *accentuare* avea o mare importanţă, consecinţa a fost că astăzi în limba germană ei s-au născut prin jocul variat al alternanţei dintre silabele *accentuate*, care pot fi lungi sau scurte, şi silabele *neaccentuate*, care pot fi scurte sau ocazional chiar lungi.

În stadiul exerciţiului pregătitor – şi numai în timpul acestuia -, cel ce euritmizează realizează pentru fiecare silabă un pas: paşi mici, sprinteni, precişi, uşori, delicaţi, sau chiar paşi şi mai mici, de tipul staccato, fac vizibile silabele neaccentuate, în timp ce silabele accentuate se pot exprima prin paşi hotărâţi, rari, puternici sau chiar grei. (Când intenţionează să pună în valoare polaritatea dintre silabele lungi şi cele scurte, euritmistul face în mod clar paşi lungi şi scurţi.). Paşii sprinteni, uşori, ai silabelor neaccentuate cheamă în cel ce exersează sentimentul a ceea ce este trecător, de moment, a ceea ce trebuie să fie modelat repede, cu o trezie interioară mai înaltă, înainte de a fi trecut deja. În mişcările ce corespund silabelor accentuate, el simte mai mult ceea ce se uneşte insistent cu exteriorul, ceea ce este durabil, ceea ce rămâne. El va fi atent în timp ce exersează ca să existe mereu în limbaj un joc mobil în permanentă devenire între ceea ce este trecător şi ceea ce este constant, între ceea ce este momentan şi ceea ce este durabil. Astfel, el îşi educă atât puterea sufletului ce produce ritm, cât şi mobilitatea şi transparenţa corporală.

Esenţialul pentru modelarea euritmică a unei opere poetice este, totuşi, ca euritmistul să-şi îndrepte întreaga atenţie asupra a ceea ce se petrece *între* silabe!

Rudolf Steiner explică euritmiştilor elementul iambic, în timpul unei ore de curs, cu următoarele cuvinte:[89]

"Trebuie să simțim acum ce înseamnă când eu las să meargă înainte o silabă neaccentuată, las să urmeze una accentuată şi în acest ritm mă mişc mai departe înainte: Auf Bergen flammen Feuer. (Pe munte suie focuri. – traducere aproximativă, pentru a păstra ritmul – n.t.) – Avem o silabă neaccentuată, una accentuată, o silabă neaccentuată, una accentuată, o silabă neaccentuată (ultima silabă lipseşte). Mergem de la ceva mai liniştit … spre ceva mai puternic; de la ceva mai slab spre ceva mai puternic. Aceasta conferă păşitului caracterul deosebit de a se îndrepta spre ceva, al voinței de a ajunge la ceva. Şi vom simți, când păşim aşa, că acest ritm noi îl facem să răsune … avem de-a face aici cu elementul interior al voinței. Ființa iambului dă limbii un caracter de voință."

Rudolf Steiner caracterizează elementul trohaic în felul următor:[89]

"Să luăm situația inversă. Mergem de la accentuat la neaccentuat: Trag mir Wasser herab. (Apa-n jos mă poartă. – n.t.) – Aveți exact inversul, trecerea de la ceva puternic, care trebuie luat în serios, spre ceva mai slab, care trebuie să fie mai puțin luat în serios. Veți simți apoi: când vă veți mişca mai departe într-un astfel de ritm, veți porni totodată de la ceva precis. Şi acest ceva precis nu poate fi prezent în dvs. decât atunci când aveți o reprezentare clară, un gând clar. Nu năzuiți spre ceva, ci dvs. dictați chiar gândurilor dvs. clare. Astfel încât aici avem de-a face cu gândirea care se exprimă în mod natural în faptă, predominând, totuşi, gândirea. Voința, strădania, predomină în metrul iambic. Gândirea, înfăptuirea, realizarea gândirii, aceasta predomină în metrul trohaic."

Voința, "voința de a ajunge la ceva", devine vizibilă în mod convingător în metrul iambic prin mişcare euritmică atunci când cel ce o realizează accelerează partea superioară a corpului pe forma sa de drum de la silaba neaccentuată la cea accentuată. Dacă, dimpotrivă, la metrul trohaic, îşi reține puțin partea superioară a corpului pe drumul de la silaba accentuată la cea neaccentuată, atunci exprimă acest ceva determinat, elementul care ține de gândire.

Forța sufletului ce realizează ritmul şi mobilitatea corporală a celui ce euritmizează sunt solicitate să valorifice toate posibilitățile elasticității ritmice, atunci când el vrea să facă vizibilă o singură poezie în unicitatea ei poetică. Căci influențele altor elemente de limbă diferențiază şi îmbogățesc forma metrică fundamentală ce curge în mod uniform: ele fac să varieze accentuarea versurilor sau a propoziției scoase în evidență, modifică melodia limbajului unei propoziții imperative sau interogative, pauzele care trebuie să fie introduse prin semnele de punctuație sau interpre-

tare, înviorează forma metrică. Chiar şi forţa de rostire a vocalelor sau a consoanelor şi componenta imaginativă a cuvintelor sunt preluate de ritm.

Următoarele trei poezii, ale căror titluri ne fac să presupunem existenţa unor asemănări, dar al căror ritm scoate în evidenţă marea lor diversitate, vor putea servi ca exemplu pentru cele spuse:[90]

Säerspruch

Bemeβ den Schritt! Bemeβ den Schwnung!
Die Erde bleibt noch lange jung!
Dort fällt ein Korn, das stirbt und ruht.
Die Ruh ist süβ. Es hat es gut.
Hier eins, das durch die Scholle bricht.
Es hat es gut. Süβ ist das Licht.
Und keines fällt aus dieses Welt
Und jedes fällt, wie's Gott gefällt.

C. F. Meyer (1825 – 1898)

Poezia semănătorului

Măsoară pasul! Măsoară-avântul!
Va mai fi tânăr mult timp Pământul.
Ici cade-un bob, el moare-n pace.
Odihna-i dulce, lui îi place.
Alt bob prin scoarţă în sus răzbeşte,
Lumina-i dulce, îi prieşte.
Din lume-afar' nu cade unul,
Toate cad cum vrea Domnul, bunul.

C. F. Meyer (1825-1898)

Propoziţiile imperative scurte, pregnante, ale începutului poeziei sunt atât de marcante, încât euritmistul poate scoate în evidenţă ritmul iambic al primului vers chiar şi prin paşii plini de forţă şi siguri, conduşi metric în mod sever. Stăpânirea deplină a forţei de voinţă devine vizibilă. Când apoi, pe parcursul poeziei, versurile devin treptat mai lungi şi mai curgătoare, chiar dacă metrul iambic merge clar şi precis mai departe, cel care euritmizează va face să fie prezent în întreaga poezie acest ritm potenţat

prin mişcarea corpului şi a braţelor, în timp ce picioarele vor păşi într-o modelare liberă a pasului. Atunci va ajunge să fie prețuită speranța îmbucurătoare ce atinge în ultimele versuri punctul culminant.

Astfel, euritmistul face să devină vizibil ceea ce îl mişcă în mod interior pe semănător – nu din reprezentările sale imaginare -, ci din legitățile mişcării poetic-ritmice. În epoca maşinii de semănat, semănătorul a dispărut din peisaj. Acum 60 de ani, mai putea fi privit țăranul cum se ruga înainte de muncă, cum îşi atârna sacul cu grăunțe, cum mergea cu pasul măsurat în liniştită continuitate peste ogor şi cum însămânța grâul. (Dacă măsura pasului ar fi fost prea mare şi elanul mişcării brațului prea mic, atunci vara ar fi apărut în lanul de grâu fâşii goale, neînsămânțate; dacă măsura pasului ar fi fost prea mică şi elanul mişcării brațului prea larg, atunci ar fi apărut rânduri prea dese în lanul de grâu.) Forța creatoare de ritm care îl purta pe semănător în munca sa, tinde şi astăzi să se manifeste. Acest lucru se poate întâmpla pe câmpul artelor, de exemplu al poeziei, al euritmiei.

Din următoarea poezie a lui Christian Morgenstern, care a fost scrisă în metru trohaic coborâtor, ia naştere o imagine a unui cu totul alt semănător:[91]

Der Sämann

Durch die Lande auf und ab
schreitet weit Bauer Tod;
aus dem Sack um seine Schulter
wirft er Keime ohne Zahl.

Wo du gehst, wo du stehst,
liegt und fliegt der feine Staub.
Durch die unsichtbare Wolke
Wandre mutig, doch bereit!

Durch die Lande auf und ab
schreitet weit Bauer Tod;
aus dem Sack um seine Schulter
wirft er Keime ohne Zahl.

Semănătorul

Prin ținut, în sus şi-n jos,
păşeşte larg ţăranul Moarte;
din sacul mare de pe umeri
aruncă boabe nenumărate.

Unde mergi, unde stai,
stă sau zboară praful fin.
Tu prin norul invizibil
mergi curajos, şi pregătit!

Prin ținut, în sus şi-n jos,
păşeşte larg ţăranul Moarte;
din sacul mare de pe umeri
aruncă boabe nenumărate.

Metrul trohaic nu este aici atât de continuu realizat ca cel iambic din "Poezia semănătorului". Lipsesc o treime din silabele neaccentuate. Cu toate acestea, caracterul poeziei este dat de metrul trohaic şi euritmistul îl va lăsa să curgă străbătându-l prin mişcările părții superioare a corpului şi prin gesturile sunetelor. Un accent deosebit şi, totodată, punctul culminant se află în versul al doilea: două silabe neaccentuate sunt eliminate, cele patru silabe accentuate sunt şi lungi, în acelaşi timp, şi prin aceasta mai grele şi mai pătrunzătoare; pauza neaşteptată care ia naştere după "weit" (larg) este încărcată de tensiuni şi pregăteşte surprinzătorul "Bauer Tod" (țăranul Moarte). Euritmistul ar putea să realizeze mersul de la început până la acest punct culminant prin paşi regulați, imperturbabili, egal depărtați, care sunt independenți de ritmul trohaic, purtându-l pe scenă în dreapta şi în stânga. În pauza care apare după "weit" (larg), el se poate opri brusc şi poate scoate în evidență cuvintele "Bauer Tod" (țăranul Moarte), prin doi paşi metrici sever conduşi înapoi pe silabele accentuate. Cu versul al treilea, el va relua paşii de dinainte, depărtați lateral. Dacă euritmistul preia ritmul poetic în toate amănuntele, dacă îl creează din nou în sufletul său şi îl lasă să curgă în formă artistică, atunci va putea să aducă aproape spectatorului, prin mişcarea euritmică ritmată, ceea ce s-a hotărât inexorabil dinainte, neîncetata actualitate a morții.

Când Goethe şi Schiller au purtat discuții asupra unor probleme de cunoaştere şi viață, ei au dat adeseori ideilor ce s-au născut astfel veş-

mântul poetic al distihului antic şi le-au împărtăşit sub această formă contemporanilor, în "Xenii" sau "Table votive". Una din cele din urmă poartă titlul:[92]

Der Sämann

Siehe, voll Hoffnung vertraust du der Erde den goldenen Samen
Und erwartest im Lenz fröhlich die keimende Saat.
Nur in die Furche der Zeit bedenkst du dich Taten zu streuen,
Die, von der Weisheit gesät, still fur die Ewigkeit blühn?

Semănătorul

Vezi, tu, plin de speranţă, încredinţezi pământului seminţele de aur,
Şi aştepţi primăvara bucuros semănatul ce încolţeşte.
Oare numai în brazda timpului te mulţumeşti să împrăştii faptele,
Care, semănate de înţelepciune, înfloresc liniştite pentru veşnicie?

Este metrul dactilului: x´xx, accentuat, neaccentuat, neaccentuat.
Despre ritmul dactilic, Rudolf Steiner spune într-o oră de curs:[93]

"Dacă dăm formă mai departe metrului trohaic, ia naştere metrul dactil … Încercaţi o dată să măsuraţi dactilul cu pasul pentru a arăta cum aici avem mai mult un ordin, o sentinţă, o afirmare a ceva. Dar nu aveţi voie să mergeţi înainte cu corpul dvs., dacă vreţi să redaţi în mod pur caracterul, ci trebuie să rămâneţi puţin înapoi."

Cele două gânduri puse faţă în faţă ca într-o parabolă ar putea fi redate de doi euritmişti.

Imaginea semănătorului va deveni la Goethe şi la Schiller o parabolă, facând astfel mesajul lor poetic mai inteligibil, mai evident. Astfel, faţă de celelalte două poezii, aici ritmul aparţine mai puţin semănătorului însuşi; el aparţine mai mult dorinţei poeţilor de a împărtăşi în mod energic cunoştinţele lor contemporanilor.

Când euritmistul a transformat exerciţiile descrise într-o capacitate de la sine înţeleasă, atunci poate să dispară tot ceea ce a fost prezentat aici drept reflecţii meditative. În cazul ideal, ar trebuie să fie atins sentimentul, trăirea că materia, conţinutul unei poezii, s-a transformat complet în mişcare ritmic-euritmică, trăirea că sensul, conţinutul, apare ca ritm, că

ritmul iambic face să ia naştere imaginea ţăranului, ritmul trohaic actualizează celălalt tablou, atât de diferit, al neîndurătorului semănător numit Moarte, care se plimbă prin întreaga ţară, iar ritmul dactilului conține chemarea de a primi rezultatul unei cunoaşteri.

Pe lângă aceasta, euritmistul şi spectatorul pot face experiența că evenimentele ritmice nu acționează doar în natură dând viață, formând şi dizolvând neîncetat, ci şi în activitatea artistică forța creatoare de ritm înviorează sufletul, îl formează şi îl modelează, protejându-l de învârtoşare şi de disoluție şi împrumutându-i forță de voință.

VI.
Elementele frazei şi sensul operei poetice devin mişcare euritmică

Coerenţa gândurilor, sensul unui discurs sau al unei poezii, îi devin accesibile ascultătorului prin construcţia frazei, cu diversele ei forme gramaticale. Unitatea unei construcţii frazeologice este prezentă deja în spiritul vorbitorului, *înainte* ca el să o rostească, chiar dacă acest fapt nu e deloc conştientizat. Cum altfel ar putea el formula, fără osteneală, în orice moment, propoziţii lungi şi complicate, care ţin seama de toate legile gramaticii? Şi cum ar putea ascultătorul să înţeleagă, tot fără dificultate, ordinea ideilor, dacă nu ar prelua-o deja *din timpul* vorbirii?

Vorbim, totuşi, de un "sens mai profund", care se poate afla în opera poetică nu doar în cuvinte şi propoziţii, ci între cuvinte şi propoziţii, care nu ne "răsare" întotdeauna imediat, dar pe care îl simţim ca pe o forţă supraordonată, activă în toate elementele poetice individuale. A pătrunde acest sens este o sarcină căreia euritmistul trebuie să-i acorde întreaga lui atenţie. Cu toate acestea, el îşi va îndrepta interesul şi asupra fiecărui cuvânt şi a fiecărei fraze în parte.

Fiecare *cuvânt* îşi are propriul lui înţeles, semnificaţia lui deosebită. Dacă îl ascultăm sau îl citim izolat, în sufletul nostru se ridică o imagine, o reprezentare, o noţiune sau un sentiment. Euritmistul caută o astfel de imagine care este chemată în suflet, făcând-o să curgă în modelarea gesturilor euritmice. Euritmistul ar putea – şi acestea sunt exemple extrem de simple şi evidente – să euritmizeze cuvântul "furnică" (Ameise) folosindu-şi ambele degete arătătoare în mişcare, cu gesturi-sunet minuscule, repezi, în timp ce pentru cuvântul "univers" (Weltall) ar putea alege, pentru L, mişcări largi, cuprinzătoare, prin care s-ar exprima pătrunderea sufletului în infinit. Pentru ca proprietatea caracteristică a fiecărui cuvânt să devină vizibilă, acea imagine a cuvântului ce poate fi sesizată artistic şi sensul sunt unite cu gesturile-sunet şi cu forma de mişcare ritmică într-un *gest-cuvânt*.

Totuşi, cuvântul singur este o imagine izolată. El câştigă numaidecât în voiciune, plenitudine şi amploare, dacă este inclus în marele context

al frazei.

Dacă euritmistul vrea să includă în contextul de ansamblu al frazei mişcările braţelor şi mâinilor sale prin care el face vizibile gesturile-cuvânt, atunci trebuie să le lege cu mişcările pe care le realizează pe drum şi cu modul în care păşeşte prin spaţiu. *Desfăşurarea frazei* devine *drum în spaţiu*. Multe nuanţe ale structurii frazei, pe care le include şi recitatorul în rostirea artistică, pot fi puse în valoare prin modul păşirii euritmice şi prin formele drumului. De exemplu, euritmistul va alege pentru propoziţiile principale o conducere fermă a paşilor, îndreptată spre ţel, propoziţiile secundare, dimpotrivă, vor fi parcurse în treacăt, cu reţinere; el va da atenţie diferitelor tensiuni care iau naştere între construcţia frazei şi forma ritmică a versului prin faptul că o dată propoziţia se continuă dincolo de sfârşitul versului, altă dată se încheie o dată cu el.

Substratul esenţial, evenimentul originar ce radiază asupra întregului şi din care ies la iveală nenumăratele forme ale artei poetice, se află, totuşi, în două activităţi sufleteşti opuse, care umplu sufletul uman într-o neîncetată alternanţă. Euritmistul trebuie să le cunoască în mod clar în deosebirea lor, înainte de a pregăti modelarea euritmică a unei poezii, deoarece ele influenţează relaţia şi ţinuta sa faţă de direcţiile spaţiului. Şi aceasta depinde de faptul dacă sufletul uman primeşte impresii din mediul înconjurător, preluându-le şi prelucrându-le, sau dacă acestea acţionează creator pornind din interiorul său spre mediul înconjurător, dacă ceva vine spre suflet sau dacă ceva porneşte de la el. În expunerile sale despre fiinţa omului, Rudolf Steiner îndreaptă mereu şi în cele mai diverse moduri atenţia ascultătorilor săi asupra acestor două polarităţi. După ce el le-a explicat primilor elevi în euritmie cele două moduri diferite de modelare euritmică, folosind conceptele de apolinic şi dionisiac dezvoltate în mitologia greacă, acestea sunt numite, în limbajul euritmiştilor, forme *dionisiace* şi *apolinice*. Steiner consideră Antichitatea greacă drept acea epocă din evoluţia omenirii în care omul a început să trăiască aceste opoziţii drept elemente sufleteşti interioare, având însă şi un sentiment al faptului că astfel de porniri interioare se află în legătură cu zeii Apollo şi Dionyssos, care locuiau ca fiinţe suprasensibile într-o lume mai înaltă.

Rudolf Steiner menţionează în acest context şi faptul că filosoful şi poetul Friedrich Nietzsche a scris consideraţii despre aceste două forţe sufleteşti. Aici putem sugera ceva în legătură cu aceasta, doar prin câte-

va scurte citate din cartea lui Nietzsche: "Naşterea tragediei din spiritul muzicii":[94]

"Noi vom fi câştigat mult pentru ştiinţa estetică, dacă am ajuns nu numai la judecata logică, ci şi la siguranţa nemijlocită a concepţiei că dezvoltarea continuă a artei este legată de duplicitatea elementelor *apolinic* şi *dionisiac*: în mod asemănător felului în care generaţia dualismului sexelor ţine de lupta continuă şi doar periodic ajunge la o împăcare întâmplătoare."

"... Ca să ne aducem mai aproape cele două porniri, ne gândim mai întâi la ele ca la cele două lumi artistice despărţite, cea a *visului* şi cea a *beţiei extatice*, între ale căror fenomene psihologice poate fi observată o opoziţie cum este cea dintre apolinic şi dionisiac."

Din unilateralitatea extremă a celor două stări sufleteşti – cea a visului, în care omul trăieşte foarte clar o întâmplare în imagini, fără să o poată înţelege câtuşi de puţin, şi cea a beţiei extatice, în care omul nu este în stare să ordoneze cu gândirea forţele de voinţă care se ridică eruptiv – nu poate lua naştere nici o operă de artă. Abia când focul dionisiac este domolit şi primeşte formă prin forţa apolinică ordonatoare, când legitatea apolinică severă este însufleţită prin focul dionisiac, abia atunci este posibilă creaţia artistică. Este, totuşi, esenţial, de unde *porneşte* fapta, de la care din cele două activităţi sufleteşti!

Nietzsche:[95]

"Frumoasa aparenţă a lumilor de vis, prin a cărei producere fiecare om este artist deplin, ea este premisa tuturor artelor plastice şi, de asemenea, după cum vom vedea, a unei importante jumătăţi de poezie."

"Sculptorul şi, totodată, cel ce se înrudeşte cu el, poetul epic, este scufundat în pura contemplare a imaginilor. Muzicianul dionisiac, fără acea imagine, este cu totul numai durere primară şi ecou primar al acesteia."[96]

Când Rudolf Steiner a explicat vechea concepţie greacă şi a amintit ideile lui Nietzsche, el voia astfel să-i impulsioneze pe tinerii euritmişti, pe de-o parte, să se preocupe de aceste probleme, cugetând asupra lor, iar, pe de altă parte, voia să le trezească interesul de a percepe cu mintea deschisă ceea ce s-a petrecut şi s-a cucerit pe tărâmul esteticii în diferitele epoci până în prezent.

Dar euritmistul primeşte, din "formele apolinice şi dionisiace" pe care le-a dezvoltat Rudolf Steiner, ştiinţa cuprinzătoare şi vie despre felul cum elementul apolinic şi cel dionisiac străluminează şi străbat plăsmui-

tor arta poetică şi euritmia. Pornind de aici, exersării continue i se dezvăluie tot mai clar fundalul sufletesc şi i deschide posibilitatea nu numai de face vizibilă în mişcare legătura logică de gânduri, ci şi de a urmări ideea care conduce la cel mai profund sens al unei opere poetice.

Caracterul elementului apolinic se arată deosebit de clar în Corul arhanghelilor, care deschide tragedia "Faust" a lui Goethe:[97]

Raphael:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Raphael:

Se-ntrece-n cântec vechiul Soare
În sferele frăţeşti acord fratern,
Iar trecerile-i necesare
Cu bolţi de tunete s-aştern.

Traducere: Şt. Aug. Doinaş

Ascultătorul se vieţuieşte imediat – şi prin echilibrul dintre formă şi conţinut – în mijlocul puternicei, rânduitei creaţii a lumii, se simte integrat în mişcarea armonioasă a traiectoriei Soarelui, care îl înconjoară în permanenţă. Euritmistul se străduieşte aici să se mişte în aşa fel încât spaţiul din jur să determine formele drumului său. "Formele apolinice" îndeplinesc această cerinţă. Ele ţin seama de faptul că relaţia sa cu partea spaţiului care se află în spatele său şi pe care el nu o vede este diferită faţă de relaţia cu partea care se află înaintea, la dreapta sau la stânga sa.

Dintre îndrumările lui Steiner cu privire la aceste forme, nu pot fi schiţate semnificativ decât câteva. Mai întâi, euritmistul trebuie să-şi conştientizeze în ce fel diferenţiază el viteza paşilor, astfel încât să exprime caracterul părţilor de vorbire izolate – de exemplu, adjectiv, verb, substantiv. Cuvintele ce denumesc însuşiri sunt exprimate prin faptul că "… noi, în momentul în care dorim să revelăm euritmic o *însuşire*, oprim în acel moment mişcarea şi facem gesturile într-o poziţie mai liniştită, aşadar, facem gesturile *stând liniştiţi*."[98]

"Dimpotrivă, când exprimăm un conținut sufletesc care se dezvăluie în vorbirea obişnuită printr-un *cuvânt temporal*, printr-un verb, atunci ajungem să facem gesturile în mod deosebit *în mişcare*, cu hotărâre."

Pentru substantive, trebuie să fie găsită viteza potrivită, medie. Alte îndrumări ale lui Rudolf Steiner pentru cuvintele temporale sună astfel:[99]

"Acum, putem diferenția ceea ce se exprimă prin cuvântul temporal, prin verb, dacă spunem: Prin faptul că exprimăm pasivul, activul sau o activitate de durată, se manifestă un anumit lucru. A fi în activitate pentru un moment, a suferi pe moment, sau a fi activ în mod neîntrerupt, a suferi la nesfârşit, sunt aspecte pe care le putem diferenția prin gesturile euritmice… toate atitudinile interioare care se bazează pe o suferință şi care, după cum s-a spus, se exprimă printr-o atitudine pasivă, le exprimăm prin faptul că facem gesturile în mersul ce înaintează spre public. Toate activitățile le exprimăm prin faptul că facem gesturile spre spatele scenei; tot ceea ce este activitate sau suferință de durată exprimăm prin faptul că facem gesturile în mers (spre dreapta sau stânga scenei), pur şi simplu trecând prin față."

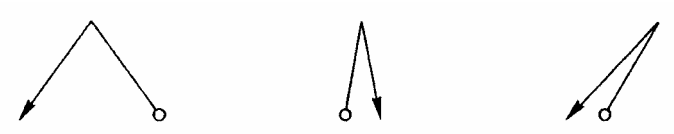
Pasiv
(a suferi, a părea, a trebui)

Activ
(a căuta, a voi, a lupta)
spectatorul se află aici

de durată
(a trăi, a dormi, a aştepta)

Câteva indicații ale lui Rudolf Steiner pentru substantive:[100]

"Obiectele care fac o impresie asupra simțurilor sunt desemnate prin cuvinte care sunt exprimate prin mişcări în unghi spre înapoi:



(Baum, Haus) *(pom, casă)*

Dimpotrivă, ceea ce se numeşte în viaţa obişnuită abstract, aşadar, ceea ce nu face o impresie asupra simţurilor, ci trebuie să fie trăit în suflet ca înţelepciune, forţă de gândire, geniu, fantezie, şi nenumărate alte abstracţiuni, aceasta se exprimă prin mişcări rotunde, care merg în faţă:

Când ceva poate fi şi substantivizat, ceea ce fixează stările, să spunem, de exemplu: albul, frumuseţea, mărimea, atunci stările sunt localizate în mod concret-obiectiv. Noi facem unghiul spre în faţă, invers faţă de acele gesturi care sunt legate de obiectele perceptibile prin simţuri:

Dacă ar trebui să exprimăm în mod pur sufletesc ceea ce se poate reţine, ceea ce exprimă în suflet permanenţa, atunci facem rotunjirea mai complicată:

Prin ceea ce păstrăm în suflet ca permanenţă: Noi dobândim, pe de-o parte, posibilitatea de a exprima ceea ce este sufletesc: dor, suferinţă, durere, milă, bunăvoinţă şi altele asemenea. Astfel că trebuie să spunem:

Ceea ce exprimăm prin unghiul care merge înainte, acestea sunt stări care apar şi la obiectele exterioare. Tot ceea ce poate fi menţinut în mod obiectiv în interiorul sufletului, desemnăm în modul indicat la urmă."[101]

Pentru ceea ce este spiritual, divin, suprasensibil, înainte de toate, pentru fiinţe suprasensibile, Rudolf Steiner dă indicaţia de a se realiza o curbă, un arc spre în spate.

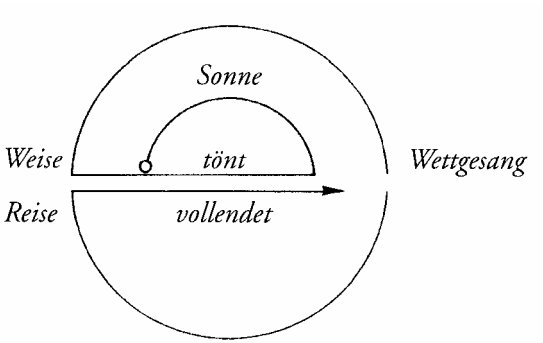
(Gott, Wotan, Engel, Geist) (Dumnezeu, Wotan, înger, spirit)

Euritmistul trebuie să se familiarizeze cu aceste indicaţii exersând intens, în aşa fel încât forţa sa artistică să le poată aborda modelându-le liber. El trebuie să privească fiecare poezie mai întâi ca întreg, ca întreg superior în sensul lui Goethe, care rămâne actual şi la considerarea tuturor amănuntelor. Atunci îi vor veni idei pentru atâtea metamorfoze, variaţiuni şi combinaţii ale acestor forme de bază, încât prelucrările sale euritmice vor corespunde caracteristicilor fiecărei opere poetice individuale. Niciodată nu este permis să apară nici cea mai uşoară nuanţă de pedanterie în întrebuinţarea formelor.

Pentru strofa amintită mai sus trebuie să se explice aplicarea "formelor apolinice" într-un mod mai simplu. Scena din "Faust" are titlul "Prolog în cer. Domnul. Cetele îngereşti. După aceea Mefistofel. Cei trei arhangheli vin în faţă." (în reprezentaţia generală prescurtată a tragediei "Faust" a lui Goethe pe scena Goetheanumului din Dornach, "Cetele îngereşti" şi "Domnul" sunt reprezentate euritmic.)

Este imaginea unei întâmplări pur suprasensibile. Arhanghelul Raphael descrie "Soarele" (Die Sonne) şi "sferele sale frăţeşti" (Brudersphären) nu ca lumini vizibile, ci ca fiinţe suprasensibile, care fac să răsune mereu "vechea melodie" (Wettgesang), melodia armoniilor sferelor. De aceea, euritmistul care vrea să euritmizeze spusele lui Raphael va alege pentru "Soare" (Sonne) şi "sferele frăţeşti" (Brudersphären) arcul spre spate şi îl va conduce astfel încât să simtă în spate o nesfârşită depărtare şi aceasta să-l cuprindă. Pentru cuvintele

temporale “se-ntrece-n cântec vechiul Soare” (Die Sonne tönt nach alter Weise) şi “trecerile-i necesare / la bolți de tunet se aştern” (Und ihre vorgeschriebne Reise / Vollender sie mit Donnergang), va intercala păşirea laterală şi cu aceasta va exprima durata veşnică a traiectoriei Soarelui. Paşii conduşi lateral îi va începe ca şi cum s-ar revărsa din nou la infinit. (Determinările adverbiale pot fi integrate în mişcarea verbului). “Călătoria prescrisă” va fi exprimată ca ceva reprezentat în suflet printr-un arc spre în față.

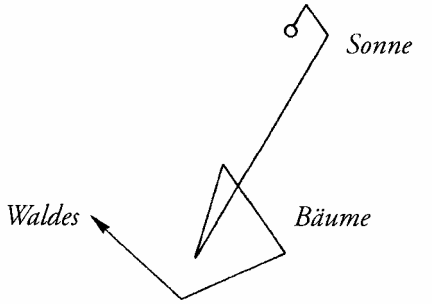


Alte condiții pentru plăsmuirea cuvântului “Soare” (Sonne) sunt date când euritmistul păşeşte într-un basm ca povestitor şi foloseşte “formele apolinice”. Aici, el descrie situația perceptibilă senzorial a atmosferei de seară:[102]

“Die Sonne schien zwischen den Stämmen der Bäume hell ins dunkle Grün des Waldes...”

“Soarele străluceşte luminos printre trunchiurile copacilor şi verdele întunecat al pădurii…”

Aici, substantivul “Soare” (Die Sonne) este la fel de concret ca “trunchiurile copacilor” (Stämmen der Bäume) şi chiar “verdele pădurii” (Grün des Waldes) poate deveni o stare vizibilă. Euritmistul va concepe verbul “străluceşte” (schien) ca pe un verb pasiv, care indică, totuşi, o anumită durată, şi care leagă mersul înainte cu un mers lateral într-un drum ce se desfăşoară oblic, în față. Însuşirile de “luminos” (hell) şi “întunecat” (dunkle) le va exprima în aşa fel încât să liniştească un moment mişcarea.



Prin rostirea maximei pentru masă a lui Christian Morgenstern, este clar că aici nu poate fi vorba despre descrierea a ceva vizibil sau invizibil, ci de faptul că vrea să se exprime recunoştinţa care porneşte din sufletul copiilor – spre Pământ, spre Soare.[103]

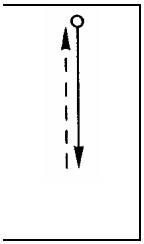
Erde, die uns dies gebracht,
Sonne, die es rief gemacht:
Liebe Sonne, liebe Erde,
Euer nie vergessen werde!

Pământ, ce ni le-ai dăruit,
Soare, ce le-ai părguit:
Drag Soare, drag Pământ,
Nu vă vom uita nicicând!

Recunoştinţa porneşte din interiorul personalităţii, ea este o forţă sufletească ce acţionează de jur împrejur, este o forţă sufletească dionisiacă. Dacă vrem să o exprimăm euritmic, aceasta o putem face prin forme ce corespund pronumelor personale. Activitatea porneşte de la Eul omului, intră în relaţie cu Tu sau cu El, şi poate fi o activitate a gândirii, simţirii şi voinţei. Aici trebuie să fie comunicate îndrumările lui Rudolf Steiner despre cum anume pot fi exprimate pronumele personale în mişcările euritmice:[104]

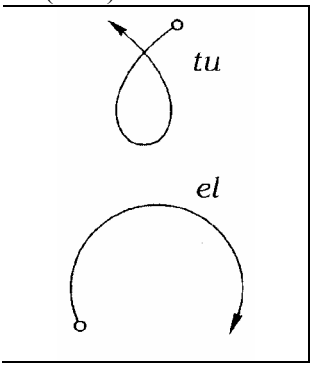
"Ce se află spiritual în 'Eu' ('Ich')? Raportarea la sinea proprie, reprezentarea de sine, raportarea la reprezentarea de sine. Şi când vreţi să exprimaţi această referire la propria sine, puteţi foarte bine să o exprimaţi dacă nu rămâneţi în repaos, ci treceţi în mişcare. Închipuiţi-vă că

faceți doi paşi înainte, doi paşi din nou înapoi, înainte, înapoi, înainte, înapoi. Atunci veți parcurge din nou înapoi întreaga linie pe care ați străbătut-o, când veți fi ajuns din nou în punctul de plecare. Faceți aşa încât la I (E, în limba română – n.t.) să mergeți doi paşi înainte, la CH (U, în limba română), doi paşi înapoi, şi atunci ați ajuns deja în formă, în acea formă ce rezultă ca sens din îmbinarea sunetelor.



La 'Eu' ('Ich'), este foarte clar, aici ne întoarcem la noi înşine. La 'Tu' ('Du'), dacă mergem atât de direct în 'Tu' ('Du') şi dacă ne referim cu adevărat la celălalt, atunci mergem din sine spre exterior… Dar, pe de altă parte, nu putem merge cu totul din sine din nou în afară, deoarece dacă am merge cu totul din sine în afară, atunci nu am avea în față un 'Tu' ('Du'), ci un 'El' ('Er')..

Trebuie, aşadar, să existe mereu o uşoară referire la sine. Acest lucru îl puteți realiza numai dacă faceți mişcarea la 'Tu' ('Du') în aşa fel încât să vă întoarceți iarăşi înapoi la unul din punctele pe care le-ați parcurs mai înainte în mişcare

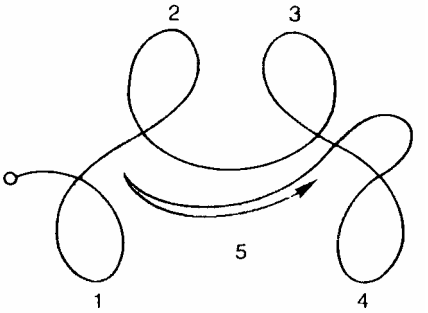


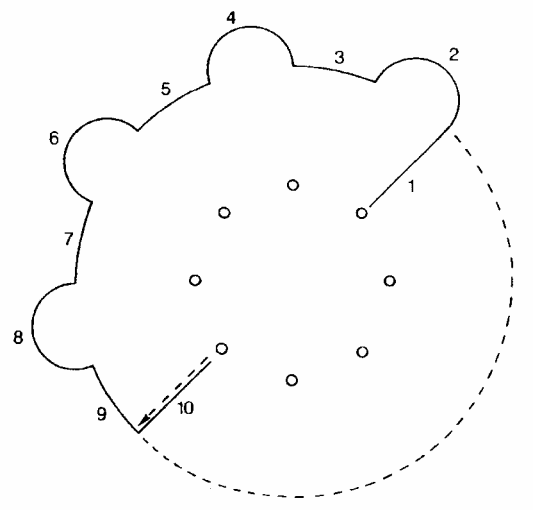
... Acum am arătat deja cum se ajunge la 'El' ('Er') (sentimentul). Aceasta se poate întâmpla prin faptul că la 'El' ('Er') avem linia care este cercul, unde se păstrează de-a lungul parcursului său puncte neatinse până în momentul în care se va închide, se va întoarce la sine sub forma liniei, a liniei cercului".

Euritmistul ar putea să reprezinte poezia lui Christian Morgenstern în aşa fel încât Pământul şi Soarele să fie abordate în formele lui "Tu". El însuşi precizează în ce direcție vrea să meargă, la formele dionisiace el nu este dependent de mediu.

Erde, die uns dies gebracht,	*Forma-Tu 1*
Sonne, die es rief gemacht:	*Forma-Tu 2*
Liebe Sonne	*Forma-Tu 3,*
liebe Erde,	*Forma-Tu 4*
Euer nie vergessen werde!	*Forma-Tu 5*

Pământ, ce ni le-ai dăruit, *Forma-Tu 1*
Soare, ce le-ai părguit: *Forma-Tu 2*
Drag Soare, *Forma-Tu 3*
drag Pământ, *Forma-Tu 4*
Nu vă vom uita nicicând! *Forma-Tu 5*





La sfârşitul acestor explicaţii trebuie să stea elementul dionisiac, strădania, ce porneşte dinăuntrul sufletului, a personalităţii spre o legătură cu lumile superioare, aşa cum a plăsmuit-o Rudolf Steiner ca imagine într-o poezie pe care a dedicat-o celor ce practică euritmia:[105]

Der Wolkendurchleuchter,	*1*
Er durchleuchte,	*2 und 3*
Er durchsonne,	*4 und 5*
Er durchglühe,	*6 und 7*
Er durchwärme,	*8 und 9*
Auch uns.	*10*

Străluminătorul norilor,	*1*
El să ne străbată cu lumină,	*2 şi 3*
El să ne străbată cu soare,	*4 şi 5*
Er să ne străbată cu jar,	*6 şi 7*
El să ne străbată cu căldură	*8 şi 9*
Şi pe noi.	*10*

Această poezie poate fi realizată de mai mulți euritmişti. Ei încep stând în cerc, orientați spre centrul cercului. Cu primele versuri, ei se depărtează de cerc. La cuvântul "El", ei realizează de fiecare dată forma "El" şi se mişcă la următorul verb pe linia cercului mai departe. La "şi pe noi", se apropie de punctul din centrul cercului şi merg din nou în afară – multe forme "Eu" împreună alcătuiesc o formă "Noi".

VII.
Elementele muzicale devin mişcări euritmice

Poetul poate transmite într-un mod universal trăiri din lumea percepută senzorial. Măreția cerului înstelat, minunile naturii, evenimente din trecut, întâmplări dramatice, mici întâmplări zilnice, dar şi o abundență de mişcări sufleteşti ale simțirii, ale contemplării meditative, ale gândurilor despre vizibil şi invizibil, el le prezintă în formă poetică. Cuvintele sale poetice fac ca lumea să ne apară într-o lumină nouă; ele ne extind şi ne luminează experiențele.

Arta muzicală, în forma ei pură, nu are un conținut care să stea în legătură cu lumea perceptibilă senzorial sau cu gândurile referitoare la aceasta. Ea este liberă față de reprezentările din mediul material al omului. Muzica grăieşte spre interiorul cel mai intim al sufletului. Ea ia naştere prin dialogul dintre ceea ce trăieşte în sufletul omului şi izvorul originar al muzicii – acel izvor străvechi pe care înțeleptul grec Pythagoras l-a numit armonia lumii. Gândirea umană pământească nu ajunge în aceste sfere superioare. Oamenii care simt legătura lor cu izvoarele muzicii aflate în împărăția spiritului şi ajung la o conştiență a acestei legături, sunt în stare să compună opere muzicale, să aducă muzica spre audibilitatea fizică şi spre vizibilitatea euritmică. Cel ce ascultă şi vede poate să o trăiască – drept pură muzică instrumentală – complet eliberat de orice conținut de gânduri şi reprezentări. Ea extinde, astfel, experiențele spiritual-sufleteşti ale simțirii.

Euritmia muzicală este însoțită de muzica instrumentală, totuşi, ea însăşi este cânt vizibil. După cum laringele cu vocea devine pentru cântăreți instrumentul lor muzical, tot aşa devine instrument muzical trupul întreg, pentru cel ce euritmizează muzica. Misiunea extrem de pretențioasă pe care a evocat-o Rudolf Steiner euritmiştilor în legătură cu euritmia muzicală devine clară din următoarele fraze:[106]

"Aş putea să dau o definiție deosebită a elementului muzical. Este, de fapt, o definiție negativă a elementului muzical, dar ea este cea corectă: Ce este elementul muzical? Ceea ce nu se aude! Ceea ce se aude nu este niciodată muzical. Aşadar, când considerați trăirea din intervalul dintre

două sunete care sună în melos, atunci nu auziți nimic, căci auziți sunetele răsunând; dar ceea ce trăiți inaudibil între două sunete, aceasta este, în realitate, muzica, pentru că acesta este, de fapt, aici elementul spiritual, pe când celălalt este expesia senzorială a acestuia.

… Muzica devine, aşadar, cu atât mai însufleţită, cu cât puneți mai mult în valoare inaudibilul. A simți aceasta în elementul muzical este tocmai misiunea euritmistului."

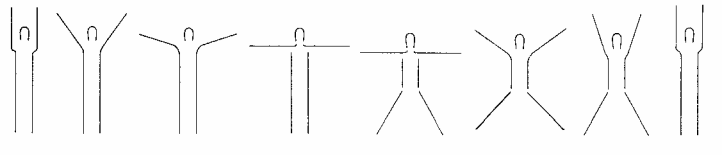
Euritmistul porneşte într-o călătorie captivantă de descoperire când încearcă să îndeplinească această cerință. Fiecare sunet, fiecare motiv muzical, fiecare bucată muzicală este o ocazie pentru a-şi deschide simțirea şi mişcările în fața inaudibilului.

Îndrumările lui Steiner pentru mişcările euritmiei muzicale indică până în detaliu căile pe care te poți apropia de țelurile râvnite. El a introdus mişcările euritmiei muzicale după ce euritmia cuvântului înaintase deja mai mulți ani în evoluția ei. După ce şi indicațiile cu privire la elementele de bază ale euritmiei muzicale şi la unele bucăți muzicale izolate ale literaturii muzicale europene trecuseră deja în experiența practică, el a explicat euritmiştilor legătura dintre elementul muzical, aşa cum trăieşte el în sufletul omului, şi forma sa corporală, ca instrument al său din care trebuie să apară mişcarea euritmiei muzicale:[107]

"Am accentuat adeseori cum euritmia este scoasă din ființa organizării umane, din posibilitățile de mişcare care sunt deja create în organismul uman. Organismul uman conține, de fapt, în sine, pregătit, pe de-o parte, elementul muzical, dar, pe de altă parte – pentru euritmia muzicală s-ar spune acest lucru în mod deosebit -, muzica transpusă în mişcare." "La modelarea vocii ne interesăm de punctul de pornire. Putem să ne interesăm de punctul de pornire şi când folosim organele cele mai expresive, brațele şi mâinile, ca să euritmizăm?"

"Omul are un organ specific, care, într-un fel, formează din punct de vedere anatomic-fiziologic punctul de legătură dintre piept şi braț: clavicula. El are forma de S. Clavicula este cu adevărat un os minunat. Ea este acel os care, la unul din capete, se află în legătură şi cu centrul omului şi care se prelungeşte prin celălalt capăt, spre periferie, după ce a plăsmuit un S, pentru dirijarea brațelor şi mâinilor… Vedeți dvs., puteți simți clavicula drept punct de plecare pentru euritmizarea muzicală, acolo se află acesta. Şi dacă veți conştientiza faptul că în brațele şi mâinile dvs. se manifestă o forță care porneşte de la claviculă şi muşchii săi de inserție, atunci veți euritmiza muzical într-un mod viu."

Euritmia muzicală apare în toate formele ei cel mai frumos şi convingător atunci când euritmistul ţine seama de această afirmaţie şi îşi concentrează simţirea asupra claviculei, în zona superioară a pieptului, pentru a o face să radieze de acolo în braţe şi mâini, în picioare, în întreaga fiinţă şi în spaţiul înconjurător. Pentru sunetele gamei, Rudolf Steiner indică gesturi simple, clare, geometric inteligibile, din care porneşte următoarea structurare… Braţele se înscriu în cerc sub formă de raze:[108]



0^0	36^0	72^0	90^0	90^0	54^0	18^0	0^0	*Braţe*
				30^0	60^0	30^0		*Picioare*
c	d	e	f	g	a	h	c	

Această gradare precisă pentru braţe şi picioare pare mai întâi un ajutor în orientare, asemănător cu gâtul viorii pentru violonist. Totuşi, în executarea unei astfel de împărţiri spaţiale a gamei, care îl face pe euritmist să devină conştient de corpul său ca instrument muzical, el îşi cucereşte o atitudine nouă faţă de propria formă, faţă de sine însuşi, faţă de întreaga sa fiinţă. Aşa cum puritatea intonaţiei este pentru fiecare muzician condiţia de bază a cântatului, aşa este pentru euritmiştii muzicali precizia gesturilor. Ambii artişti nu pot câştiga această bază a creaţiei lor prin puncte exterioare de sprijin. Numai şi numai datorită simţului lor muzical educat degetele vor întâlni fiecare sunet, iar braţele euritmistului fiecare gest al sunetului, în fiecare clipă, cu exactitate. Ceea ce devine pentru violonist simţul din vârfurile degetelor, devine pentru euritmist simţul din claviculă şi braţe, deoarece gama originară se află în strânsă legătură cu unitatea superioară a fiinţei umane.

Aşa cum violonistul se străduieşte să obţină prin exersarea neobosită, atentă, interiorizată, frumuseţea sunetului, tot aşa se străduieşte euritmistul să-şi perfecţioneze neîncetat gesturile: El exersează pentru a porni din claviculă gestul unui sunet individual prin pregătire sufletească, prin pre-simţirea, prin aşteptarea următorului sunet. Apoi, simţirea se revarsă din claviculă în braţe, gestul devine acum complet şi corespunde

pentru un moment sunetului audibil în mod fizic, până ce simțirea se îndreaptă spre stingerea treptată a sunetului şi spre reducerea gestului, spre amintirea sunetului abia dispărut. Aşa cum muzicianul găseşte în modul cel mai precis şi mai frumos următorul sunet atunci când nu îl uită pe cel anterior, ci realizează relația dintre ambele, tot astfel, euritmistul are cea mai mare grijă să folosească, să-şi conştientizeze drumul mişcării braţelor de la un gest muzical la celălalt – aşa cum el este însufleţit de amintirea sunetului dispărut şi de aşteptarea sunetului următor. Forţele amintirii şi ale aşteptării sunt inaudibile, dar ele pot fi făcute euritmic vizibile ca mişcare de legătură între gesturile sunetelor izolate, în aşa fel încât să apară o secvență muzicală, un motiv muzical. Când un asemenea exercițiu pregătitor s-a transformat în capacitate de la sine înțeleasă, euritmistul este pregătit să cuprindă ceea ce trăieşte şi mai diferențiat *între* sunete: intervalele.

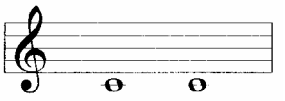
În euritmia cuvântului, gesturile ce pot fi citite din forma corpului corespund sunetului rostit de recitator prin laringe. În momentul în care spectatorul aude sunetul vorbit, el îl vede şi ca mişcare.

Pentru euritmia muzicală, Rudolf Steiner arată, în mod surprinzător, cum corpul omului poartă în sine o împărțire care îl predestinează să facă vizibile, drept mişcare, nu numai sunetele însele, ci şi intervalele active dintre sunete. El arată cum minunata construcție a oaselor atât de diferit formate ale scheletului braţelor şi mâinilor îi pune omului la dispoziție toate capacitățile de mişcare de care are nevoie pentru viața zilnică, dar poartă în sine şi înalta menire de a recrea în sine aceste intervale drept gesturi euritmice. Construcția brațului, cu clavicula, partea superioară a brațului, antebrațul, încheietura mâinii, metacarpienele, oasele superioare şi inferioare ale degetelor, conține în forma sa capacitățile de mişcare pentru gesturile caracteristice intervalelor întregii game. Aşa cum fiecare os al brațului are forma sa specifică, aşa şi fiecare gest care ia naştere, din forma corespunzătoare, ca gest vizibil pentru intervale, îşi are dinamica sa specifică. Forța sufletească ce îl face pe om capabil să perceapă şi să trăiască un anumit interval între două sunete cântate găseşte în forma brațului, cu aptitudinile sale de mişcare, mijlocul artistic potrivit pentru a euritmiza intervalul, facându-l vizibil printr-o mişcare.

Câtă deosebire există în simțirea cântărețului sau a ascultătorului, dacă o melodie începe cu pasul liniştit de la sunetul de bază la următorul sunet mai înalt al scalei, aşadar, la secundă – sau dacă melodia ajunge la

al şaselea sunet, aşadar, la sextă. Câtă deosebire există în simţirea euritmistului, dacă el priveşte osul părţii superioare a braţului, prevăzut cu o structură uşor oscilantă şi uşor întoarsă şi îşi îndreaptă voinţa de mişcare asupra posibilităţilor care au fost date special acestei părţi superioare a braţului – sau dacă îşi dedică iniţiativa sa de mişcare oscioarelor atât de fin împărţite ale degetelor şi flexibilităţii lor multiple.

Este misiunea celui ce euritmizează muzica să pătrundă cu simţul său de mişcare în taina acestor forme ale corpului şi să pună în acord gesturile care iau naştere din ele cu trăirile sufleteşti muzicale ale intervalelor. În cele ce vor urma, vom arăta cum ar putea decurge strădaniile euritmistului când exersează pentru a-şi pune corpul în slujba legităţilor intervalelor şi a trăirii intervalelor. Recomandările lui Steiner sunt extrem de complexe, nu pot fi menţionate aici decât câteva. Fiecare artist le va urma în felul său.[109]

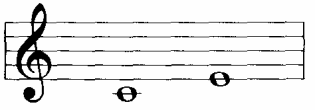
Primă 

De la omoplat până la punctul de inserţie a osului părţii superioare a braţului se află baza pentru primă, pentru tonică. *Domeniul umărului* este mai puţin mobil, "dar se simte o puternică desfăşurare de forţă în punctul de inserţie", apoi acest gest comprimat, abia vizibil, devine expresiv şi el va modifica întreaga formă, dacă este plin de linişte interioară şi de o largă deschidere a sufletului

Secundă

Simţirea se revarsă din claviculă şi din zona umărului în *osul părţii superioare a braţului*, în a cărui formă se vede deja vibraţia, oscilaţia uşor rotită, din care ia naştere gestul: Partea superioară a braţului – şi numai ea – se roteşte spre exterior. Antebraţul şi mâna se mişcă complet pasiv cu această mişcare rotativă şi prin aceasta la sfârşitul gestului palma este îndreptată în faţă şi uşor în sus. Intensitatea latentă a gestului ce se deschide la primul pas în desfăşurarea muzicală a gamei corespunde

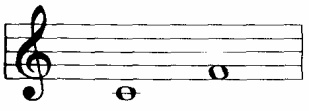
dispoziției sufleteşti întrebătoare, cercetătoare.

Terță 

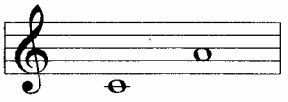
Scheletul *antebrațului* se compune din osul cubitus – pornind din partea exterioară a cotului – şi osul radius, în partea interioară. Simțirea se revarsă de la umăr până în antebrațul alcătuit din două părți şi se mişcă urzind încolo şi încoace. Această mişcare de împletire are două posibilități de exprimare, corespunzător dualității muzicale a terței: gestul euritmic pentru terța mare sau majoră accentuează direcția ce se revarsă în exterior, prin care şi palma ce participă pasiv la ea este îndreptată în afară – pe când mişcarea terței mici sau minore accentuează mişcarea îndreptată spre înăuntru, spre corp, prin care palma este îndreptată spre interior. Interiorul sufletului plin de muzică, convorbirea sufletului cu el însuşi, însufleţeşte mişcarea şi îi împrumută nenumăratele nuanțe care provin în muzică din intervalul de terță.

Cvartă

Ea aparține acelor numeroase *oscioare ale încheieturii mâinii*, aşezate mai mult transversal, care formează o incizie clară între formele mari, întinse, ale oaselor de la braț şi mână. Gestul este foarte scurt. Articulația mâinii se mişcă de parcă ar vrea să comprime totul, scurt şi puternic, în jos şi spre corp, astfel încât întrega formă apare chiar puțin comprimată. Acum, degetele rămase întinse sunt aduse împreună într-o formă uşor asemănătoare unui tub. Sufletul se simte îngrădit. El îşi adună forța ca să străpungă granițele.

Cvintă 

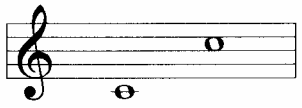
Mâna formează – conducând întregul braț – o mişcare rotund învăluitoare. Sufletul simte situația de graniță între interior şi exterior: el simte desăvârşirea formei corporale umane, care este înconjurată de piele. Dar simte, de asemenea, că ar trebui să fie gol, dacă în el nu s-ar revărsa muzica lumii.

Sextă 

Simțirea străbate întreg corpul până în *degete*. Ele se desfac şi conduc gestul îndreptat în afară, care se pierde în depărtare. Armoniile lumii atrag cu putere sufletul, el devine cosmic.

Septimă

Vârfurile degetelor se mişcă neliniştite, ca şi cum ar fi smulse. Mâna şi brațul, chiar şi întregul corp, sunt stimulate prin aceasta. Sufletul simte dureros pericolul de a se pierde pe sine însuşi în depărtare.

Octavă 

O mişcare a brațelor şi a mâinilor pornind de la claviculă şi revărsându-se prin întreg brațul, cuprinzând şi aducând înăuntru ambianța vastă şi înaltă, aşadar, o mişcare ce vesteşte că omul, ca ființă muzicală, este mult mai cuprinzător decât forma sa vizibilă. Sufletul se regăseşte pe sine evoluând spre o nouă interioritate, pe o treaptă superioară, spre o nouă primă.

Gesturile intervalelor plăsmuite din activitatea muzicală interioară în succesiunea gamei mijlocesc euritmistului experiențele unei căi de evoluție a omului, o cale care îl conduce, prin şapte trepte, spre o unitate superioară a ființei sale, în octavă.

Din gesturile intervalelor, Rudolf Steiner a dezvoltat gesturile acordurilor minore şi majore, ale acordurilor de trei şi de patru sunete.

A plăsmui inaudibilul din muzică acolo unde compozitorul a aşezat un semn de pauză constituie una dintre cele mai interesante şi mai frumoase sarcini ale euritmistului. El este chemat să găsească o mişcare corespunzătoare tocmai pauzei. Şi nici o pauză nu este asemeni alteia. De exemplu, melodia pianissimo, răsunând în pauză în aşa fel încât ascultătorul îşi ține tot mai mult respirația, chiar dacă de mult nu mai aude nimic – şi apoi un nou început puternic. Sau: săltărețele sunete staccato, cu multe pauze scurte între ele. Euritmistul trebuie să caute o mişcare prin care să exprime cum motivul anterior este lăsat în urmă sau se stinge, şi cum pregăteşte el apoi motivul următor. Pentru euritmist nu va exista niciodată o pauză, o pauză de odihnă, ci expresia "pauză creatoare" are pentru el o importanță textual concretă. El este chemat la activitate susținută şi prezență de spirit, pentru a conduce mişcarea în aşa fel încât tensiunea muzicală din zona invizibilului să devină vizibilă în timpul pauzei. Mişcarea pauzei poate pătrunde într-un mod impresionant în reprezentarea euritmică a unei compoziții pentru mai multe instrumente, mai ales pentru orchestră, când pauzele şi intrările alternante ale vocilor fiecărui instrument devin evidente pentru ochi.

Şi acolo unde motivele muzicale urmează unul după altul fără pauze este dată o situație care îl îndeamnă pe euritmist la o atenție deosebită față de ceea ce se află între ele. El poate să arate printr-un gest condus relația dintre motive: dacă ele se repetă, ori sunt asemănătoare sau opuse, dacă curg sunând în continuare sau stingându-se.

Corpul uman este dispus pe trei direcții spațiale – dreapta-stânga, înainte-înapoi, sus-jos. În euritmia muzicală, această dispunere este eliberată prin mişcare, ea este transformată în principiile de reprezentare pentru tact, ritm şi înălțime a sunetului.

Pentru elementul tactului, euritmistul s-a confruntat cu dimensiunea spațială *dreapta-stânga*.

Alternarea naturală a paşilor – piciorul drept, piciorul stâng – este educată, prin exercițiile de păşire, în aşa fel încât să poată reacționa la cele mai fine nuanțe ale tactului în stăpânirea acestei dimensiuni a spațiului. Întreaga formă corporală participă, atunci când în exercițiul de bază pregătitor se caută echilibrul ce se află, de exemplu, în interiorul unei

măsuri de patru pătrimi. Acesta se găseşte între pasul greu "unu", pasul mai uşor "doi" şi din nou ceva mai puternicul "trei" şi cea mai delicată parte a măsurii, "patru". La "unu", piciorul drept face un pas puternic înainte, el devine pentru un scurt un moment piciorul pe care stă întreaga greutate, în timp ce întreaga statură ia expresia de "dreapta". La "doi", se aşează piciorul stâng lateral, ceva mai departe, lângă dreptul, şi întreaga statură se dăruieşte direcţiei "stânga". La "trei", piciorul drept păşeşte din nou înainte, statura ia expresia de "dreapta", iar la "patru", piciorul stâng este aşezat lângă cel drept în poziţia finală, fiinţa se concentrează asupra direcţiei"stânga". Apoi urmează, pentru un scurt moment, "ţara nimănui", a barei de măsură, drept ceva inaudibil, din care pre-simţirea următoarei măsuri impulsionează următoarea mişcare. Dacă o bucată muzicală este determinată în mod decisiv de elementul măsură, cum ar fi, de exemplu, un marş, atunci mişcarea măsurii poate pătrunde chiar în modelarea artistică. S-ar putea ca o grupă de euritmişti să reprezinte pura mişcare a tactului, o alta să adauge desfăşurarea melodică şi ritmică a compoziţiei. În lucrările muzicii occidentale, elementele de tact, ritm şi melos se comportă, totuşi, într-o alternanţă atât de complexă unele faţă de celelalte, încât euritmistul poate să facă vizibil în reprezentarea artistică chiar acest raport – de exemplu, cum se leagă cu melodia anacruzele, triolele, sincopele.

Dinamica de mişcare a elementului ritmic din muzică ia naştere din revărsarea curgătoare şi întrepătrunderea sunetelor de durată scurtă sau lungă sau din alternanţa dintre succesiuni rapide sau lente de sunete. Melodia liniştită a unui Adagio ne dă dispoziţia de dăruire, de evoluţie spre domeniul suprasensibil în care străbate un suflu al veşniciei. Un Allegro, cu sunete scurte, succesiuni mai rapide, ne împrospătează conştienţa de moment. Astfel, euritmistul se va îndrepta spre partea spaţiului care se află *în faţa* lui, acolo unde melodia traversează într-un mers rapid sunetele mai scurte; el va realiza, dacă întreaga concepţie a bucăţii îi permite, forme de drum pe direcţia înainte, şi îşi va urmări mişcările repezi ale braţelor cu privirea. Dacă melodia traversează într-un pasaj sunete mai lungi, el îşi va retrage privirea mai mult spre interior şi îşi va îndrepta simţirea spre spaţiul ce se află *în spatele* lui. Probabil se va îndrepta spre înapoi şi se va deplasa cu paşi liniştiţi, curgători, în spate – ca şi când ar avea o nesfârşită depărtare în spatele său şi i-ar fi fost acordat un timp nesfârşit. Aceasta este doar o descriere modestă şi de început a modului în care euritmistul începe să găsească în direcţia spaţiului înainte-înapoi dispoziţia de mişcare pentru elementul ritmic. Pentru a

inte-înapoi dispoziția de mişcare pentru elementul ritmic. Pentru a face vizibilă bogăția inepuizabilă a ritmurilor muzicale – curgerea lor în accente pregnante sau uniformă, formele fin cizelate sau maiestuoase -, se cere darul plin de fantezie al descoperirii şi o mobilitate exersată pe parcursul multor ani. Redarea elementului muzical-ritmic este atât de vie şi înviorătoare, atât de mobilă şi de mişcătoare, înzestrată cu o atât de surprinzătoare imponderabilitate – şi tocmai acesta este esențialul! -, încât abia poate fi cuprinsă în note, cu atât mai puțin în cuvinte. Euritmistul trebuie să exerseze neobosit, ca să-i devină corpul uşor şi permeabil, ca să i se umple umerii şi brațele de mobilitate plină de expresivitate şi pașii de flexibilitate capabilă de adaptare. Întreaga ființă trebuie să fie luată în stăpânire de ritm, astfel încât, pentru spectator, forma corpului să-şi piardă din importanță şi să-l entuziasmeze doar curentul de mişcări ritmice, cu mii de nuanțe fine, pentru ca el să treacă la mişcarea interioară proprie.

Aşa cum arată deja folosirea limbii, înălțimea muzicală aparține direcției spațiale *sus-jos*. Ea este exprimată prin poziția corpului şi poziția de mişcare a brațelor şi a mâinilor, căci chiar mâinile pot să urmeze cele mai fine diferențieri în sus şi în jos. Pentru înălțimea muzicală, izvorul mişcării se află, de asemenea, în claviculă şi în regiunea superioară a pieptului. Pornind de acolo, simțirea poate țâşni în brațe şi poate face să devină vizibil faptul că sufletul ar dori să se detaşeze de materie, cu melodia ce urcă, iar cu cea care coboară, ar dori să se cufunde în plinătatea întunecată a adâncimii. Aceste expuneri schițate pot doar să sugereze cititorului ce principii metodice şi ce indicații a dat Rudolf Steiner primilor săi elevi pentru dezvoltarea euritmiei muzicale. Cântul devenit vizibil în mişcările ființei umane, euritmia muzicală, doreşte să facă accesibil ceva din marea legătură originară în care trăieşte omul ca ființă creată pentru muzică şi ca ființă creatoare de muzică.

Spectatorul unei reprezentații de euritmie poate uita complet gândul ce stă la baza unei astfel de descrieri. El ar putea să considere chintesența ei – întoarcerea sufletului spre inaudibil, spre izvorul spiritual originar din care ia naştere muzica audibilă şi euritmia muzicală – drept dispoziția fundamentală pe care s-o aducă în întâmpinarea a ceea ce vede şi aude pe scenă. Prin îndreptarea simțirii spre inaudibil, el va participa la procesul naşterii şi pieirii care se manifestă în evenimentul muzical şi în evenimentul euritmic-muzical.

VIII.
Metamorfoze ale euritmiei: artă scenică, pedagogie, terapie

Cortina s-a dat la o parte pentru o reprezentație de euritmie. Spectatorul primește o mulțime de impresii senzoriale. El aude că recitatorul rostește o poezie sau muzicianul cântă o compoziție. El vede că euritmiștii se mișcă păşind pe scenă pe nenumărate drumuri care scot în evidență în curgerea acestei mişcări mereu noi constelații de grupare. El vede veşmitele lor lungi colorate şi vălurile colorate, care învăluie fluturând mişcările brațelor. El observă că întreg spațiul scenic, cu fundalul său de cele mai multe ori albastru, este inundat în mod uniform de o lumină colorată, care se modifică mereu.

Dacă îşi concentrează atenția asupra cursului pur al mişcării poate să-i apară faptul că mişcările corpului s-au transformat aici într-o curgătoare operă de artă unitară a gesturilor ce cântă sau vorbesc, în care sunt integrate în mod desăvârşit atât activitatea recitatorului sau a muzicianului, cât şi culorile veşmintelor şi luminilor.

Arta euritmică porneşte de la spiritualul şi sufletescul omului şi artiştii scenei văd idealul ei în a atinge şi interioritatea spiritual-sufletească a spectatorului. Euritmia trebuie să-i aducă acestuia aproape bogata lume de simțire a elementului muzical şi lumea universală plastic-imaginativă de reprezentare a poeziei cu o intensitate mai mare decât se poate întâmpla numai prin auz.

Când spectatorul unei reprezentații de euritmie trăieşte, prin simțire artistică, ceva din domeniul care trece dincolo de senzorial, şi când prin aceasta el este stimulat să cultive şi să activeze trăirea în sufletul său, atunci euritmia îşi are îndreptățirea ei în cultura actuală impregnată de materialism.

Progresul spre o nouă treaptă de cultură are nevoie de activitatea sufletească orientată spre suprasensibil.

În planul de învățământ al şcolilor libere Waldorf, euritmia este materie obligatorie – pe lângă gimnastică – de la grădiniță până în clasa a 12-a.

La gimnastică, copiii învață să-şi cunoască posibilitățile de mişcare ale propriului corp, cu sistemul său de muşchi şi oase. Ei fac experienţe, probează ceea ce pot ei realiza cu forța corpului, îşi verifică îndemânarea şi stăpânirea lui.

Şi prin euritmie sunt activate forța, îndemânarea şi stăpânirea propriei mişcări. Euritmia, ca materie de predare în şcoală, poate fi desemnată drept "gimnastică însufleţită". Prin ea, copilul învață să-şi ia în primire corpul ca instrument al interiorului sufletesc şi să exprime în desfăşurarea mişcării procese sufleteşti. Aceste posibilități ale propriei revelări, care se arată pe fiecare treaptă a evoluției din nou altfel, pot să-l facă pe copil să înflorească în timpul creşterii.

Planul de învățământ al şcolilor libere Waldorf şi planul de învățământ al orelor de euritmie incluse în acesta sunt în concordanță cu evoluția copilului.

În grădinițele Waldorf şi în ciclul inferior, când copiii pot şi trebuie să fie familiarizați să cunoască fiinţele şi lucrurile din mediul lor, sunt imitate şi vieţuite, pe baza versuleţelor şi poeziilor ritmice, mişcările caracteristice ale acestui mediu. Când "cei trei magi vin cu steaua", ei păşesc demni şi drepți ca lumânarea prin sala de euritmie; cu poezia "Noi, broscuţele, avem cele mai norocoase daruri", ei sar fericiți de jur împrejur; ei ciocănesc în tact, ca fierarii; torc paiele, "sfr, sfr, sfr", transformându-le în aur, ca spiriduşii harnici; ei savurează ritmurile şi rimele vorbite în fiecare mişcare şi învață imitând gesturile sunetelor limbii.

În clasele gimnaziale, este activată capacitatea de reprezentare nou câştigată pentru forme geometrice precise şi în ora de euritmie copiilor le face plăcere să realizeze în spațiu, împreună cu colegii, un triunghi, un patrulater sau o stea în cinci colțuri, sau să-şi educe simțul pentru direcțiile spațiale şi precizia mişcărilor prin exercițiile cu bagheta. Gramatica li se arată dintr-o cu totul altă perspectivă, când învață cum elementul construcției sintactice – de exemplu, ca "formă apolinică" – explică şi îşi pune amprenta pe modelarea euritmică a unui text. Apoi, la această vârstă, se dezvoltă tot mai mult nevoia unor trăiri puternice ale simțirii, nevoia unor contraste sufleteşti între încordare şi destindere. În prelucrarea euritmică a baladelor şi a poeziilor dramatice pot fi savurate pe deplin astfel de trăiri emoționale drept mişcare modelată artistic. Aici, gesturile sunetelor limbii sunt modificate în mod clar prin gesturile dispozițiilor sufleteşti (de exemplu, tristeţe, dor, disperare, veselie etc.).

În clasele superioare, tinerii pot să pătrundă într-un mod mai conştient şi mai independent elementele euritmice pe care le-au învăţat mai devreme imitând. Interesul lor faţă de ceea ce i-a emoţionat sau îi emoţionează şi astăzi pe marii poeţi este trezit atunci când trebuie să recunoască sensul mai adânc al operei literare, pentru a cauta ei înşişi modelarea euritmică pentru aceasta. Atunci, în sufletul tinerilor sunt trezite întrebări spirituale, se ivesc întrebări legate de stil în relaţia dintre conţinut şi formă, sunt conştientizate forme poetice, sunt însufleţite simţul artistic şi simţul limbii – deoarece toate acestea sunt necesare pentru a face vizibilă o poezie ca mişcare euritmică.

Într-un mod asemănător, în planul de învăţământ are loc o parcurgere treptată a elementelor de bază pentru predarea euritmiei muzicale.

Euritmia ca artă scenică este cunoscută astăzi deja de un cerc mare de oameni. Totuşi, doar puţini oameni ştiu ceva despre acţiunea vindecătoare a mişcărilor euritmice, despre euritmia curativă. Căci ea este practicată, după prescripţia medicală, cu un singur pacient, în sala de tratament a euritmistului sau în camera bolnavului.

Mişcarea proprie unui adult este tot atât de inconfundabilă ca şi fizionomia lui. Fiecare om aşază un picior înaintea altuia când merge. Dar deja la vârsta copilăriei începe să-şi formeze mersul caracteristic, ţinuta proprie, mişcările individuale ale mâinilor. Unul merge cu paşi greoi, rigizi, altul elastic, al treilea cu paşi uşori, al patrulea tatonând. Predispoziţia din care iau naştere astfel de diferenţe este expresia unităţii individuale a unui om. Predispoziţia proprie de a tinde spre întărire sau dizolvare, când devine extrem de unilaterală, favorizează, prin procesele de învârtoşare sau dizolvare, apariţia unei boli organice.

Faptul că gesturile euritmice pot acţiona însănătoşitor poate fi înţeles numai pe baza noţiunilor despre unitatea superioară a fiinţei umane şi prin studierea efectelor forţelor plăsmuitoare invizibile ale viului, care plăsmuiesc şi menţin corpul.

Modul în care acţionează aceste forţe plăsmuitoare în procesele organice, care scapă conştienţei omului, este domeniul de cercetare al medicului care s-a instruit prin ştiinţa spirituală a lui Rudolf Steiner.

Omului nu îi este conştient nici felul în care el realizează – cu ajutorul forţelor plăsmuitoare invizibile – rostirea sunetelor prin organele vorbirii. Dar când forţele plăsmuitoare ale sunetelor sunt eliberate de legătura lor cu organele vorbirii şi se revarsă în mod voit în mişcările întregii

întregii fiinţe, ele îi devin tot mai conştiente euritmistului. Este câmpul său zilnic de exerciţiu acela de a recunoaşte forţele inerente gesturilor corespunzătoare sunetelor vorbirii, de a simţi curenţii lor caracteristici de mişcare, de a observa şi de a dispune de aceşti curenţi. Aşa percepe el în mod diferenţiat, de exemplu, tendinţa sunetelor explozive de a modela forme rigide, deosebită de tendinţa sunetelor siflante de a dizolva formele.

Rudolf Steiner a dezvoltat din gesturile euritmice iniţiale ale sunetelor vorbirii exerciţii speciale de euritmie curativă. Gesturile euritmiei curative nu se mai află într-un context poetic sau de gândire, aşa cum fac mişcările sunetelor vorbirii în reprezentarea euritmică a unei opere poetice. Ele sunt eliberate şi despărţite de elementul imaginativ al cuvântului, de legătura gândurilor, frazelor, de conţinutul de reprezentare. Ele pot fi acum conduse pe noi căi. Mişcările sunetelor vorbirii transformate în mişcări ale euritmiei curative sunt capabile, ca să spunem aşa, să se îndrepte spre un proces de boală.

Pacientul se concentrează cu totul asupra unui singur gest-sunet al vorbirii, care este repetat în timpul tratamentului, în mod ritmic.

Şi zilele şi orele de tratament se succed într-o repetare ritmică. Prin aceasta este posibilă o acţiune asupra unui anumit proces de boală.

Deoarece exerciţiile de euritmie curativă sunt dezvoltate din cercetarea lui Rudolf Steiner asupra tendinţelor de mişcare ale forţelor plăsmuitoare invizibile şi deoarece mişcările pe care trebuie să le facă pacientul sunt folosite pentru însănătoşire prin intermediul propriei sale activităţi de voinţă, euritmia curativă poate ajuta unui bolnav imobilizat la pat chiar şi prin cel mai mic exerciţiu executat cu degetele.

Euritmia curativă nu este comparabilă cu nici o altă terapie prin mişcare. Metoda ei, de a orienta voinţa de a vindeca a euritmistului spre strădania neobosită de înţelegere conştientă a forţelor plăsmuitoare suprasensibile şi de a apela la voinţa de însănătoşire a pacientului, pentru ca el să se armonizeze cu acestea, este la fel de nouă şi necunoscută încă, precum este ştiinţa spirituală antroposofică însăşi.

Note

1. Rudolf Steiner, *Ştiinţa ocultă*, p. 282
2. Polyklet, Doryphoros
3. Vitruvius, *De architectura*, vol. I, cap. 2
4. Walther Kranz, *Istoria literaturii greceşti*, p. 134
5. 1 vers din *Agamemnon* în Orestia de Eschil, traducere de O. Werner
6. Kranz, ca mai sus, p. 14 şi urm.
7. Friedrich Hiebel, *Solia din Elada*, p. 115 şi urm.
8. Steiner, *Naşterea şi dezvoltarea euritmiei*, p. 19 şi urm., p. 62 şi urm.
9. Friedrich Schiller, *Table votive*
10. Homer, *Odiseea*, primele 5 versuri, în traducerea J. H.Voβ
11. Eduard von Tunk, *Scurtă istorie a literaturii greceşti*, p. 7
12. Schiller, *Table votive*
13. *Poetică în cuvinte-cheie*, Alliteraţii
14. *Poezia germană a Evului Mediu*, p. 17
15. Steiner, *Filosofia libertăţii*, Trăsături fundamentale ale unei concepţii moderne despre lume, ediţia 1, Berlin 1894
16. Steiner, *Cum dobândim cunoştinţe despre lumile superioare?* Apărută mai întâi în 1906 ca articole în revista Lucifer-Gnosis
17. Steiner, *Drumul vieţii mele*, cap. V
18. Steiner, *Principii metodice ale antroposofiei*, p. 174
19. Steiner, *Drumul vieţii mele*, cap. VI
20. Steiner, *Introducere în scrierile de ştiinţe naturale ale lui Goethe*, p. 9 şi urm.
21. Steiner, *Linii fundamentale ale unei teorii a cunoaşterii în concepţia goetheană despre lume*, ediţia 1, Berlin 1886
22. Johann Wolfgang Goethe, *Poezii*, p. 199
23. Steiner, *Cum dobândim cunoştinţe despre lumile superioare?* p.61
24. Steiner, *Teosofia*, Fiinţa omului
25. Steiner, *Drumul vieţii mele*, cap. V
26. Steiner, *Patru drame-mister*
27. Steiner, *Ideea care a stat la baza construirii Goetheanumului*, p. 17
28. Comp. Carl Kemper, *Edificiul*
29. Comp. Rex Raab ş.a, *Beton vorbitor*
30. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 8
31. Idem, p. 115
32. Steiner, *Euritmia, vorbire vizibilă*, p. 157
33. Albert Steffen, *Viaticum /Provizii de drum/*, p. 81

34. Steiner, *Aforisme*, p. 81
35. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 84
36. Goethe, *Poezii*, p. 367
37. Idem, p. 359
38. Idem, p. 53
39. Angelus Silesius, *Heruvimul călător*, II, cartea nr. 24
40. Schiller, *Table votive*
41. *Poezia germană din 1900 până în prezent*, p. 165
42. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 107
43. Gotthold Ephraim Lessing, *Educaţia neamului omenesc*, § 100
44. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 84, 95
45. Goethe, *Poezii*, p. 308
46. Ludwig Uhland, *Poezii*
47. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 30. Annemarie Dubach Donath, *Elementele fundamentale ale euritmiei*, p. 2
48. Agrippa von Nettesheim, *Opere magice*, vol. II, p. 163 şi urm.
49. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 247
50. Goethe, *Faust II*, scena 1
51. Uhland, *Poezii*
52. *Poetică în cuvinte-cheie*
53. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 18
54. Idem, p. 19
55. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 28
56. Hiebel, *În liniştea orelor*
57. Eduard Mörike, *Poezii*
58. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 58, 77, 79, 81
59. Steffen, *Epocă*, Opere alese, p. 117
60. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 20
61. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 81
62. Steiner, *Euritmie curativă*, p. 16
63. Johann Gottfried Herder, *Despre originea limbajului*, p. 12
64. Steiner, *Conducerea spirituală a omului şi a omenirii*, Conferinţa a 2-a
65. Steiner, *Euritmia, revelarea sufletului care vorbeşte*
66. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 54
67. Conrad Ferdinand Meyer, *Poezii*
68. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 60, 66
69. Idem, p. 74
70. Idem, p. 75
71. Idem, p. 91
72. Christian Morgenstern, *Ediţia Stuttgart*, vol. I, p. 53
73. C. F. Meyer, *Poezii*
74. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 68, 69
75. Steiner, *Naşterea şi evoluţia*, p. 23

76. Goethe, *Metamorfoza plantelor*
77. Friederich Hebbel, *Poezii*
78. Christian Friederich Daniel Schubart, *Poezii*
79. Friedrich Nietzsche, *Poezii*
80. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 109-115
81. Herder, *Cidul*, Opere complete, vol. 1
82. Steiner, în revista săptămânală "Das Goetheanum"
83. Asta Nilsen, *Muza tăcută*, p. 191, 102
84. Goethe, *Poezii*, p. 242
85. Idem
86. Idem, p. 143
87. Homer, *Iliada*, XVI, 696-709
88. *Poezia germană*, p. 78, 84
89. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 161
90. C. F. Meyer, *Poezii*
91. Morgenstern, *Pe multe căi*, Ediția Stuttgart, vol. I, p. 130
92. Schiller, *Table votive*
93. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 164
94. Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 19
95. Idem, p. 20
96. Idem, p. 39
97. Goethe, *Faust I*, Prolog în cer
98. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 225
99. Idem, p. 226 şi urm.
100. Idem, p. 230
101. Idem, p. 231
102. *Jorinde şi Joringel*, basm de Frații Grimm
103. Morgenstern, *Mica Irmchen*
104. Steiner, *Vorbire vizibilă*, p. 144
105. Steiner, *Naşterea şi evoluția*, p. 46
106. Steiner, *Euritmia, cânt vizibil*, p. 52
107. Idem, p. 102
108. *Rudolf Steiner despre euritmie*, p. 108
109. Steiner, *Cânt vizibil*, p. 104

Bibliografie

Agrippa von Nettesheim: *Opere magice*, vol. II, Berlin 1921
Aischylos: *Agamemnon*, Traducere de Oskar Werner, München, 1948
Angelus Silesius: *Heruvimul călător*, Reclam UB 8006
Braak, Ivo: *Poetică în cuvinte-cheie*, ed. a 6-a 1980
Poezia germană a Evului Mediu: coord. Friederich von der Leyer, Frankfurt 1961
Poezia germană de la 1900 până în prezent, Frankfurt 1981
Dubach-Donath, Annemarie: *Elementele fundamentale ale euritmiei*, Dornach 1928
Goethe, Johann Wolfgang: *Poezii*, ediția Hamburger, München 1978
Hebbel, Friedrich: *Gedichte*, Reclam UB 3231
Herder, Johann Gottfried: *Opere în 5 volume*, Biblioteca clasicilor germani, Berlin 1982
Herder, Johann Gottfried: *Despre originea limbajului*, Stuttgart 1965
Hiebel, Friedrich: *Solia din Elada*, Berna 1953
Hiebel, Friedrich: *În liniştea orelor*, Poezii, Dornach 1978
Homer: *Iliada*, traducere de J. H. Voβ, Stuttgart 1957
Homer: *Odiseea*, traducere de J. H. Voβ, prelucrată de E. R. Weiβ, Leipzig 1935
Kemper, Carl: *Edificiul*, Stuttgart 1985
Kranz, Walther: *Istoria literaturii greceşti*, Basel 1960
Lessing, Gotthold Ephraim: *Educaţia neamului omenesc*, Freiburg 1948
Meyer, Conrad Ferdinand: *Poezii*, Reclam UB 6941
Morgenstern, Christian: *Lirică, Ediția Stuttgart*, vol. I, Stuttgart 1988
Morgenstern, Christian: *Mica Irmchen*, Editura Gerhard Stalling Oldenburg
Mörike, Eduard: *Poezii*, Reclam UB 7661
Nielsen, Asta: *Muza tăcută,* Heyne, TB 5607
Nietzsche, Friedrich: *Naşterea tragediei*, Stuttgart 1952
Nietzsche, Friedrich: *Poezii*, Reclams UB 7117
Polyklet: *Doryphoros*, Reclam, UB 9116
Raab, Rex, Arne Klingborg, Ake Fant: *Beton vorbitor*, Dornach 1972
Schiller, Friedrich: *Poezii*, Reclams UB 7714
Schubart, Christian F. D.: *Poezii*, Reclam UB 1821
Steffen, Albert: *Viaticum /Provizii de drum/*, Dornach 1926
Steffen, Albert: *Opere alese*, vol. I, Stuttgart, 1984
Steiner, Rudolf: *Introducere în scrierile de ştiinţe naturale ale lui Goethe*, 1883-1897, Opere complete, Nr. bibl. 1, Dornach, ediția a 3-a 1973.
÷ *Linii fundamentale ale unei teorii a cunoaşterii în concepția goetheană despre lume*, 1886, Opere complete, Nr. bibl. 2, Dornach, ediția a 7-a, 1979

÷ Filosofia libertății, *Trăsături fundamentale ale unei concepții moderne despre lume*, Opere complete, Nr. bibl. 4, Dornach, ediția a 14-a 1978.
÷ *Teosofie*. Introducere în cunoașterea suprasensibilă a lumii și a destinului uman, 1904, Opere complete, Nr. bibl. 9, Dornach, ediția a 30-a 1978
÷ *Cum dobândim cunoștințe despre lumile superioare?* 1904, Opere complete, Nr. bibl. 10, Dornach, ediția a 22-a 1975
÷ *Știința spirituală în rezumat*, 1910, Opere complete, Nr. bibl. 13, Dornach, ediția a 26-a 1977
÷ *Patru drame-mister*, 1910-1913, Opere complete, Nr. bibl. 14, Dornach, ed. a 4-a 1981
÷ *Conducerea spirituală a omului și omenirii*, 1911, Opere complete, Nr. bibl. 15, Dornach, ed. a 5-a 1974
÷ *Drumul vieții mele*, 1925, Opere complete, Nr. bibl. 28, Dornach, ediția a 6-a 1982
÷ *Principii metodice ale antroposofiei*, Articole complete, 1884-1901, Opere complete, Nr. bibl. 30, Dornach 1961
÷ *Euritmia, revelația sufletului care vorbește*, 1918-1924, Opere complete, Nr. bibl. 227, Dornach, ediția a 2-a 1980
÷ *Nașterea și evoluția euritmiei*, 1912-1925, Opere complete, Nr. bibl. 227a, Dornach, ediția a 2-a 1982
÷ *Euritmia, vorbire vizibilă*, 1924, Opere complete, Nr. bibl. 279, Dornach, ediția a 4-a 1979
÷ *Euritmie curativă*, 1921, Opere complete, Nr. bibl. 315, Dornach, ediția a 4-a 1981
÷ *Ideea care a stat la baza construirii Goetheanumului*, Conferința din 26.6.1921, Dornach 1932
÷ *Despre euritmie*, Stuttgart, ediția a 2-a 1989
Tunk, Eduard von: *Scurtă istorie a literaturii grecești*, Köln 1942
Uhland, Ludwig: *Poezii*, Reclam UB 3021
Vitruvius: *De architectura*, Darmstadt 1987

EDITURA TRIADE
C.P. 15, O.P. 05
3400 Cluj-Napoca
E-mail: ed_triade@yahoo.com